marthe robert

Genul nedefinit • De ce romanul ? • A istorisi • Cealaltă parte • Împărăţii de aiurea • Ţara fără de nume şi paradis pierdut • Robinsonade şi donquijoterii • Felii de viaţă • Căutarea absolutului • Din ură faţă de roman

SCAI

romanul începuturilor şi începuturile romanului

editura univers

Scanned with CamScanner

ROMANUL ÎNCEPUTURILOR ȘI ÎNCEPUTURILE ROMANULUI

MARTHE ROBERT

Traducere de PAULA VOICU-DOHOTARU
Prefață de ANGELA ION

Editura UNIVERS
București, 1983

Scanned with CamScanner

ÎN CĂUTAREA SURSELOR PROFUNDE ALE POVESTIRII

Fascinația pe care o exercită romanul asupra criticilor literari de cele mai diverse formații, asupra teoreticienilor și istoricilor literari nu pare a pierde din intensitate, în ciuda proliferării spectaculoase, cu deosebire în ultimele decenii, a studiilor în care se propun fie modele riguros elaborate de descriere și analiză a discursului narativ, fie teorii seducătoare privind geneza și evoluția genului.

Romanul este unul din marii beneficiari ai efervescenței teoretice și metodologice care, în epoca noastră, a făcut să progreseze considerabil reflecția privind natura și funcționarea discursului literar. Disciplinele care studiază *devenirea* literaturii, istoria genurilor, curentelor și școlilor literare, evoluția și transformarea formelor literare, producerea și receptarea operelor, ca și disciplinele care cercetează *ființa* literaturii ca atare, structurile specifice ale operei literare — poetica, naratologia, critica literară —, s-au întîlnit în preocuparea comună de a defini romanul, statutul estetic și poetica genului, relațiile discursului narativ cu celelalte serii discursive, cu societatea și istoria, raportul dintre *mimesis* și *diegesis*, dintre „reprezentare" și narațiune, dintre povestire și discurs, funcționarea specifică a narativității în diverse forme romanești.

Diferite, dacă nu chiar divergente din punct de vedere al presupozițiilor teoretice și metodologice, teoriile despre roman, care continuă să apară peste tot în lume, atestă disponibilitatea acestui gen al tuturor posibilităților, deschis celor mai variate interpretări. *Romanul în libertate*, cum și-a intitulat sugestiv romancierul Félicien Marceau reflecțiile sugerate de citirea și scrierea romanelor[1], nu încetează să stimuleze gîndirea teoretică și critică, chiar atunci cînd scrierile considerate romane nu ating cota de interes a unor studii critice despre roman, datorate unor prestigioși critici literari și teoreticieni ai literaturii,

---

[1] Félicien Marceau, *Le Roman en libert-*, Paris Gallimard, NFR, 1978.

Scanned with CamScanner

ale căror idei au marcat puternic gîndirea estetică a secolului nostru.

Faţă de multitudinea de teorii ale romanului formulate fie de scriitorii înşişi, fie de teoreticieni ai literaturii, cartea *Roman des origines et origines du roman*, publicată de Marthe Robert în 1972 (reeditată în 1977), reuşeşte performanţa, greu de atins astăzi, de a propune o teorie originală privind originea, substanţa şi forma romanului modern european, a cărei noutate apare mai evidentă printr-o raportare oricît de sumară (şi inevitabil lacunară) la unele din cele mai cunoscute opinii ale criticii literare privind apariţia şi evoluţia romanului modern, cu care autoarea dialoghează implicit sau explicit în cartea sa.

Prin teoria despre povestire şi originea romanului modern, Marthe Robert se plasează cu autoritate în punctul nodal al dezbaterilor teoretice care, în ultimele decenii, au marcat viaţa literară în Franţa şi în alte părţi, înscriindu-şi cercetarea în aria mai largă a reflecţiei contemporane privind antropologia, literatura, teoria şi critica literară.

Derivată din interogaţia privind fiinţa însăşi a literaturii, din întrebarea „Ce este literatura?" şi care este specificul literaturii *ca atare*, discuţia despre originea, evoluţia şi statutul estetic al *genurilor literare* nu şi-a pierdut actualitatea, în ciuda afirmaţiilor insistente privind dispariţia genurilor în literatura modernă, ca o consecinţă a ştergerii frontierelor dintre genuri, a compenetraţiei genurilor [1] inaugurată de epoca romantică. Comentînd scrierile unuia din purtătorii de cuvînt ai ideii dispariţiei genurilor în zilele noastre, Maurice Blanchot, care susţine, în *Le Livre à venir* şi *L'Espace littéraire*, că în literatura modernă între opera particulară şi literatura în ansamblu, ca esenţă ultimă, nu mai există nici un intermediar, formele, genurile literare nemaiavînd nici o semnificaţie veritabilă, Tzvetan Todorov pledează pentru legitimitatea studierii genurilor plecînd de la constatarea că nu genurile au dispărut, ci genurile-trecutului, care au fost înlocuite cu altele. „Nu se mai vorbeşte de poezie şi proză, de mărturie şi ficţiune, ci de ro-

[1] Cf. Max Milner, *Le Romantisme I, 1820-1843*, Paris, Arthaud, 1973, p. 169.

man și povestire, de narativ și discursiv, de dialog și de jurnal." [1] N-a existat niciodată o literatură fără genuri, susține Todorov, existența lor *istorică* fiind atestată de discursul asupra genurilor, de teoriile privind genurile literare formulate în decursul timpului.

Urmărind istoria teoriei genurilor, Gérard Genette constată [2] că ea este jalonată, din antichitate pînă azi, de scheme fascinante, cu funcție euristică incontestabilă, care schițează sistemele generice proprii fiecărei epoci din istoria culturii europene. Întorcîndu-se și de data aceasta — ca în toate lucrările sale — la sursă, la textele fondatoare ale poeticii, la sistemul genurilor propus de Platon și exploatat de Aristotel, Gérard Genette amintește că în taxinomia aristotelică, dominantă în teoria literară timp de secole, modul narativ era unul din cele două moduri ale imitației, ale *reprezentării* poetice, artele imitative fiind diferite prin *situația de enunțare* (modul de a imita), care constă fie în a povesti, fie în „a prezenta personajele acționînd". Diferența aristotelică între narativ și dramatic (liricul fiind în mod eronat atribuit taxinomiei antice de către poeticile moderne, preromantică, romantică și postromantică, printr-o iluzie retrospectivă), care se sprijinea în mod explicit pe modul de enunțare a textelor, a dominat timp de secole în teoria genurilor, acreditînd supremația dramaticului asupra narativului, dar, în același timp (prin obiectul imitat), distincția între genurile „superioare" (tragedia și epopea) și cele „inferioare" (diferitele forme romanești, de exemplu), care n-au fost promovate la demnitatea poetică decît în urma reinterpretării romantice și postromantice a sistemului modurilor în sistemul genurilor, *arhigenurile* triadei romantice *lirism — epopee — dramă* și derivatele lor ulterioare fiind în același timp moduri de enunțare verbală, categorii care țin de *pragmatică* și categorii propriu-zis literare, fapte de cultură și istorie, care comportă întotdeauna un element tematic.

---

[1] Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 45.

[2] Gérard Gennette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

Scanned with CamScanner

Definirea genurilor implică deci stabilirea unei relaţii între arhetipurile universale atemporale şi tematica istorică : fără a nega genurilor literare un fundament „natural" şi transistoric, o atitudine existenţială, o „structură antropologică" [1], o „dispoziţie mentală" [2] sau o „schemă imaginativă" [3], Gérard Genette consideră că, la orice nivel de generalitate ne situăm, „faptul generic îmbină întotdeauna, inextricabil, faptul de natură şi faptul de cultură" [4]. Nu există arhigenuri care să scape total istoricităţii păstrîndu-şi definiţia generică : există moduri, de exemplu povestirea *(le récit)*, există genuri, de exemplu romanul.

Relaţia genurilor cu modurile nu este o relaţie de simplă incluziune şi nu presupune o ierarhie valorică ; este o relaţie complexă, în sensul că genurile pot traversa modurile, după cum operele traversează genurile : un roman nu este doar o povestire, deci nu este o specie a povestirii, nici măcar o specie de povestire. Fiecare gen ţine în acelaşi timp de o categorie modală şi de o categorie tematică ; intersectîndu-se, modurile şi temele co-includ şi determină genurile. [5]

Acestor doi parametri, categoriile modale (şi submodale, ca de exemplu cele studiate de naratologie, naraţiune la persoana întîi — homodiegetică şi naraţiune la persoana a treia — heterodiegetică) şi categoriile tematice, Gérard Genette le adaugă însă, în mod legitim, un al treilea parametru, formal, care determină alegerea „mijloacelor" formale (în proză sau în versuri, de exemplu). Conform acestui sistem al genurilor formulat de poetician, în spiritul unei taxinomii mai riguroase, un anume număr de determinări tematice, modale şi formale *relativ constante şi transistorice* (adică variind într-un ritm sensibil mai lent decît cele pe care le cunoaşte Istoria — „literară" şi „generală" —) „schiţează oarecum peisajul în care se înscrie evoluţia cîmpului literar şi, în mare măsură, determină un fel de rezervă de virtualităţi generice dintre care alege această evo-

---

[1] Gilbert Durand, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1961.

[2] André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.

[3] Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964.

[4] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 73.

[5] *Ibidem*, p. 78.

Scanned with CamScanner

luţie — nu fără surprize uneori, bineînţeles, fără repetiţii, capricii, mutaţii brusce sau creaţii imprevizibile“ [1].

Considerate categorii generale, *arhitextuale* [2], transcendente textelor particulare, genurile literare sînt un obiect de studiu privilegiat al *poeticii*, concepută ca teorie generală a formelor literare. Pentru poeticieni, chestiunea originii genurilor nu poate fi separată de definirea lor prealabilă, deoarece, cum susţine iarăşi Gérard Genette, studiul transformărilor implică examinarea şi luarea în considerare a permanenţelor.

În cadrul acestei taxinomii arhitextuale, romanul (cu speciile şi subspeciile lui, ca de exemplu *romanul realist*), presupune o combinatorie de determinări *tematice* (categoriile subgenerice fiind întotdeauna legate de specificaţii tematice), *modale* (povestirea, dar şi monologul sau dialogul dramatic, narativul pur fiind doar un posibil *grad zero* al povestirii), *submodale* (homodiegetică sau heterodiegetică) şi *formale* (în proză), definiţie care îmbină istoricitatea conţinutului investit cu trăsăturile transistorice, povestirea fiind o atitudine fundamentală de enunţare, iar proza — o formă de expresie atemporală.

Examinînd genurile din perspectiva ştiinţelor limbajului, Tzvetan Todorov consideră genurile literare ca *genuri ale discursului*, şi anume ale acelui tip particular de discurs care este discursul literar, ca atare ele îşi au originea în însuşi discursul uman, care este întotdeauna şi în mod necesar *un act de vorbire (acte de parole)*, presupunînd existenţa unui enunţ, dar şi a unui context de enunţare. „Într-o societate se instituţionalizează recurenţa anumitor proprietăţi discursive, şi textele individuale sînt produse şi percepute în raport cu norma pe care o constituie această codificare. Un gen, literar sau nu, nu este altceva decît această codificare a proprietăţilor discursive.“ [3]

De vreme ce genul este codificarea istoric atestată a proprietăţilor discursive, chestiunea originii genurilor este, pentru Todorov, nu numai de natură istorică, ci şi de natură sistematică, ea priveşte transformările pe care le suferă anumite acte

---

[1] *Ibidem*, p. 83.
[2] *Ibidem*, p. 88.
[3] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 49.

Scanned with CamScanner

de vorbire pentru a produce anumite genuri literare, de exemplu seria de transformări care au dus la naşterea romanului, a cărui identitate ca gen provine din actul de vorbire care se află la baza lui: *a povesti*. Dificultatea studierii „originii romanului" înţeleasă în acest sens provine din infinita incluziune a actelor de vorbire unele în altele: în vîrful piramidei ar fi contractul ficţional (deci codificarea unei proprietăţi pragmatice), care la rîndul lui ar cere alternanţa elementelor descriptive şi narative (descriind stări imobilizate şi acţiuni desfăşurîndu-se în timp), la care s-ar adăuga constrîngerile privind aspectul verbal al textului (alternanţa discursului naratorului cu cel al personajului) şi aspectul lui semantic ş.a.m.d. [1]

Întrucît genurile există ca instituţie, ele funcţionează ca „orizont de aşteptare" pentru cititor, ca „modele de scriitură" pentru creatori, afirmă Todorov. Fiecare epocă are propriul său sistem de genuri, în raport cu ideologia dominantă: o societate alege şi codifică actele de vorbire care corespund cel mai mult cu ideologia ei, ceea ce explică existenţa unor genuri şi absenţa altora într-o anume societate. [2]

Studiind genurile ca fapte de cultură şi istorie, ca instituţii socio-culturale, istoriile literare pun în legătură apariţia romanului modern cu noile relaţii umane generate de societatea burgheză. Numele scriitorilor, titlurile romanelor şi datele considerate decisive pentru începutul romanului diferă de la o ţară la alta, dar indiferent de demersul critic adoptat, apariţia şi evoluţia romanului, cu sensul care se dă în mod curent acestui termen, este raportată la realitatea în expansiune şi în continuă schimbare a lumii moderne. Prodigioasa carieră a romanului în secolele al XIX-lea şi al XX-lea serveşte drept principal argument în favoarea acestei interpretări a originii romanului modern din perspectiva istoricităţii formelor literare.

Postulînd existenţa unei omologii între structura romanescă modernă şi structura conflictuală a noii realităţi sociale, şcolile critice de inspiraţie sociologică explică începuturile romanului modern prin apariţia unor factori istorico-sociali de natură generală. În cartea sa de tinereţe *Teoria romanului*,

---

[1] *Ibidem*, p. 59.
[2] *Ibidem*, p. 51.

Scanned with CamScanner

Georg Lukács explica trecerea de la epopee la roman prin ruptura insurmontabilă dintre erou și lume, prin intensificarea tensiunii dintre aspirațiile individului și configurația antitetică a lumii burgheze reificate, definind romanul drept istoria căutării degradate a valorilor autentice într-o lume inautentică[1]. Personajul acestei forme romanești, în mod necesar biografie și totodată cronică socială (ca *Don Quijote* de Cervantes sau *L'Éducation sentimentale* de Flaubert) ar fi *eroul problematic* în căutarea unei totalități, a unei coerențe, și care simte acut imposibilitatea regăsirii valorilor autentice într-o lume a prozaismului, conformismului și convenției. Spre deosebire de eroul epopeii, ale cărui fapte de vitejie ilustrează valori pe care lumea le recunoaște, personajul romanesc — erou problematic — depune eforturi necontenite pentru a împăca planul valorilor și planul existenței, pe care realitatea istorică, esențialmente economică, le-a separat. Istoria romanului occidental, de la *Don Quijote* la romanul secolului al XX-lea, apare ca o ilustrare a decalajului dintre planul valorilor și cel al istoriei.

Mai tîrziu, odată cu adeziunea sa integrală la marxism, Lukács avea să considere că adevăratul obiect al romanului este incidența destinului individual cu devenirea istorică[2], reechilibrînd în același timp judecățile de valoare privind importanța, în istoria romanului, a lui Balzac față de Flaubert și a lui Tolstoi față de Dostoievski.[3]

Dezvoltînd ipoteza formulată de Lukács cu privire la geneza romanului, și anume, relația anumitor elemente ale *conținutului* literaturii românești cu existența unei realități sociale specifice, pe care ar reflecta-o prin mijlocirea unei transpoziții mai mult sau mai puțin transparente, Lucien Goldmann insistă asupra omologiei structurale dintre *forma literară* a romanului occidental și relațiile umane specifice societății producătoare de valori pentru schimb, prin intermediul structurii mentale a unui grup social. După opinia lui Goldmann, „*evoluția formei* românești care corespunde lumii reificării nu

---

[1] Georg Lukács, *Teoria romanului*, București, Editura Univers, 1977.

[2] Georg Lukács, *Romanul istoric*, București, „Biblioteca pentru toți", Editura Minerva, 1978.

[3] Georg Lukács, *Teoria romanului*, p. 22.

Scanned with CamScanner

poate fi înţeleasă decît în măsura în care va fi pusă în legătură cu o *istorie omologă* a structurilor acesteia din urmă." [1]

Examinat din perspectiva raporturilor dintre conştiinţa estetică şi conştiinţa socială, dintre discursul narativ şi celelalte serii discursive — discursul social şi istoria, din perspectiva intertextualităţii (încrucişare şi transformare a enunţurilor extra şi intra-romaneşti), romanul antrenează o interogaţie privind conceptul de *mimesis* şi estetica reprezentării, caracterul socio-istoric al fenomenului realist şi incidenţa lui asupra naşterii romanului modern. Controversa suscitată de termenul *realism,* de o atît de mare labilitate semantică, indicînd un gen, un stil, o tendinţă sau un procedeu, readuce periodic în discuţie stabilirea actului de naştere a romanului în forma lui modernă. Pentru spaţiul francez, istoricii literaturii sînt în marea lor majoritate de acord să situeze în secolul al XVIII-lea modificările în conştiinţa estetică şi în „orizontul de aşteptare" al publicului (scriitori, cititori, critici literari) care aveau să ducă, în secolul al XIX-lea, la crearea romanului realist modern, în forma lui canonică, romanul balzacian.

Sub presiunea Istoriei generale, care propune şi impune o nouă problematică limbajului literar, *scriitura* balzaciană, în sensul barthesian al acestui concept, acela de „act de solidaritate istorică" [2], pune în termeni de opţiune raportul dintre creaţie şi societate, fiind un mod de a gîndi literatura şi destinaţia socială a limbajului literar.

În momentul în care Balzac şi Stendhal au făcut din personajele vieţii cotidiene, dependente de împrejurările istorice ale vremii, obiectele reprezentării serioase, problematice, tragice, ei au desfiinţat regula clasică a nivelurilor stilistice şi „au deschis calea realismului modern, care s-a dezvoltat de atunci în forme tot mai bogate, corespunzător cu realitatea vieţii moderne în necontenită schimbare şi expansiune" [3].

---

[1] Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman,* Collection „Idées", Paris, Gallimard, 1964, p. 40.

[2] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture,* Collection „Points", Paris, Seuil, 1953 şi 1972, p. 14.

[3] Erich Auerbach, *Mimesis,* Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 616—617.

Scanned with CamScanner

Odată cu Balzac, romanul își afirmă vocația majoră, esențială, de a reproduce realitatea contemporană, împrumutîndu-și substanța de la un univers extra-diegetic pe care-l presupune real și-l prezintă în chip adevărat și verosimil, credibil, recurgînd pentru aceasta la procedee de motivație și verosimilizare [1], la *efectele de real*, după formula lui Roland Barthes [2], menite să creeze iluzia de realitate, iluzia referențială, să asigure lizibilitatea și tranzitivitatea textului romanesc prin apelul la competența epistemică și experiența socială a cititorilor.

Ca tip de discurs referențial, caracterizat prin prioritatea acordată de mesaj exprimării referentului [3], discursul (textul) realist este supus unor constrîngeri narative decurgînd din postulatul conformității cu realul. [4] Arhetipul realist, așa cum s-a constituit în Franța în secolul al XIX-lea, articulație capitală în evoluția romanului, a impus un model narativ specific, cu valoare de referință pentru întreg romanul occidental. Metamorfozele ulterioare ale romanului francez se constituie ca momente de subversiune sau de redundanță față de normele discursului realist.

Pluralitatea scriiturilor moderne, care s-au multiplicat în ultimul secol pînă la limita faptului literar, corespunde unei mari crize a Istoriei totale, unei rupturi esențiale, situată de Roland Barthes în jurul anului 1850, la joncțiunea a două structuri economice, care a antrenat schimbări decisive în mentalitate și conștiință, în urma cărora scriitorul este silit să urmeze sau să refuze condiția burgheză. După triumful scriiturii burgheze, ruptura manifestată prin pluralitatea scriiturilor pune în discuție existența însăși a literaturii. [5]

---

[1] Gérard Genette, *Vraisemblance et motivation*, in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

[2] Roland Barthes, *L'Effet de réel*, in *Communications*, nr. 11/1968.

[3] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 214.

[4] Philippe Hamon, *Un discours contraint*, in *Poétique*, nr. 16/1973.

[5] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, p. 45.

Scanned with CamScanner

Dacă, situat în această perspectivă, romanul modern apare mai direct grefat pe un anume moment al istoriei sociale, criticii literari de orientare sociologică revendică pentru roman un statut estetic, ca formă literară specifică, avînd o istorie proprie, ireductibilă la cauzele care l-au generat, la istorie şi la societate, ireductibilă deci la referentul extra-textual. Cum afirmă Michel Zéraffa într-o cunoscută lucrare de sociologie a romanului, povestirea este un model de analiză şi sinteză a unei realităţi sociale, romancierul face din opera sa semnificantul unei realităţi care are deja în mintea lui o formă şi un sens, şi obţine acest semnificant datorită unor tehnici narative, dintre care unele le-a moştenit de la înaintaşii lui, altele le-a dedus din fenomenele concrete observate[1].

Lecturii semnificatului, practicată cu precădere timp îndelungat, critica sociologică mai nouă îi substituie analiza procedurilor semnificante, a practicilor narative de textualizare a socialului. După opinia lui Claude Duchet, romanul secolului al XIX-lea, în esenţă romanul mutaţiei realiste, sub diversele ei aspecte, de la Balzac la Zola, Dickens sau Dostoievski, se caracterizează prin „socializarea totalităţii spaţiului diegetic"[2], manifestată, pe de-o parte, prin tot ceea ce semnifică în roman prezenţa unei societăţi de referinţă şi a unei practici sociale, pe de altă parte, prin existenţa unei *societăţi a romanului*, în raport de omologie, concordanţă sau discordanţă faţă de societatea de referinţă. În această socialitate a materiei romaneşti rezidă atitudinea, *diferenţa* realistă faţă de formele anterioare ale romanului, şi ea informează întreaga desfăşurare a povestirii, afectînd toate elementele semnificante ale romanului, la toate nivelele — portrete, obiecte, locuri, limbaje, sistemele de semne care constituie schema narativă. Demersul sociocritic, sau *sociocritica* textuală, de mare audienţă astăzi în critica franceză, şi nu numai acolo, interpretează tocmai practicile romaneşti producătoare ale unui spaţiu social textualizat — societatea romanului — şi condiţiile lizibilităţii sale sociale.

---

[1] Michel Zéraffa, *Roman et société*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 14.

[2] Claude Duchet, *Une écriture de la socialité*, in *Poétique*, nr. 16/1973.

Scanned with CamScanner

Regîndind în aceşti termeni geneza şi natura romanului modern, accentul se deplasează spre analiza funcţionării specifice a discursului narativ în diferite forme romaneşti. Pentru teoreticienii de azi ai literaturii, esenţială este cercetarea textelor în realitatea lor literară, interogarea proprietăţilor acelui tip particular de discurs care este discursul literar, a acelei proprietăţi abstracte a faptului literar, *literaritatea,* pe care Roman Jakobson o considera obiectul specific al ştiinţei literaturii. *Poetica,* înţeleasă ca teorie a formelor literare[1] (coduri retorice, tehnici narative, structuri poetice etc.), oferă tehnicienilor prozei narative premisele teoretice şi metodologice pentru elaborarea unei teorii a povestirii. Considerînd povestirea *(le récit)* ca o atitudine fundamentală de enunţare, poetica narativă, sau *naratologia,* îşi propune formularea unui sistem general al *posibilelor narative,* elemente narative universale, trans-individuale, a căror sinteză particulară defineşte specificitatea unei anume forme narative. Confruntarea diverselor tipuri de roman cu posibilele narative permite cercetătorului analiza funcţionării specifice a narativităţii într-un anume sistem narativ.

Concepţia naratologiei despre opera literară ca sistem, avînd proprietatea integralităţii, ca ansamblu în care un element nu poate fi modificat fără a modifica sistemul în întregul lui, presupune o opţiune cu valoare epistemologică, în consens cu orientarea cercetării ştiinţifice contemporane, întrucît urmăreşte formularea unor modele explicative cu valoare generală, aplicabile la toate tipurile de povestire. Avînd drept fundament teoretic o concepţie sistemică, abordarea textului în proză din perspectiva naratologiei permite integrarea diferitelor discipline care studiază discursul narativ, transferul de concepte şi principii între aceste discipline. Atît elementele componente ale sistemului narativ (de exemplu descrierea, discursul personajului, funcţiile naratorului etc.), cît şi sistemul în ansamblu sînt supuse nu numai regulilor interne de funcţionare, ci şi impactului contextualităţii, ceea ce introduce în cîmpul investigaţiei cercetarea raporturilor discursului narativ cu societatea şi istoria.

---

[1] Gérard Genette, *Poétique et histoire,* in *Figures III,* Paris, Seuil, 1972, p. 13.

Scanned with CamScanner

Într-un anume moment al cercetăţii, poetica întîlneşte inevitabil istoria, cum afirmă Gérard Genette, revendicînd ca obiect specific al cercetării studiul formelor literare, singurele care răspund dublei exigenţe de permanenţă şi variaţie de-a lungul timpului.[1]

La intersecţia acestui dublu demers, sincronic şi diacronic, evoluţia literaturii, geneza şi transformarea formelor literare, istoria genurilor literare sînt puse în raport cu istoria generală, cu determinările sociale şi individuale ale producerii şi receptării textului literar, ceea ce readuce în discuţie mult disputata relaţie scriitor-operă.

Timp îndelungat, istoriile literare au postulat preeminenţa cercetării raportului scriitor-operă, absolutizînd elementele metodei critice a lui Sainte-Beuve, după care, pentru a explica opera, criticul trebuie să facă *„asediul"* scriitorului, căutînd sursa gîndirii sale, a talentului şi originalităţii sale în circumstanţele biografice — familie, educaţie, mediile pe care le-a traversat, în natura personalităţii scriitorului, de unde interesul pentru cunoaşterea omului, pentru pătrunderea sufletului lui, ceea ce face din *portretele* beuviene mai degrabă anchete asupra oamenilor decît anchete asupra operelor.

Controversa literară din deceniile şase-şapte ale secolului nostru părea să fi discreditat definitiv raportarea la subiectul creator, considerat suspect de adepţii „ştiinţei textului" şi ai lecturii imanente. Interogaţia privind relaţia ternară om-scriitor-operă, care pune în discuţie însuşi statutul criticii, istoriei şi teoriei literare, n-a încetat însă să preocupe gîndirea estetică a zilelor noastre; diverse şcoli şi direcţii critice au continuat să cerceteze modul cum funcţionează această relaţie, apelînd la sociologia de inspiraţie marxistă, psihanaliza freudiană sau lacaniană, existenţialism, antropologia structurală, lingvistică. Lucrări despre raporturile complexe dintre cele două entităţi tradiţionale *viaţa* şi *opera* apar în continuare, dar perspectiva teoretică s-a îmbogăţit şi adîncit considerabil, îndeosebi prin aportul antropologiei moderne. Subordonînd teoriile în legătură cu raporturile dintre scriitor şi operă concepţiei generale despre om şi relaţiile lui cu lumea, absolutizarea unuia din aceşti doi

---

[1] *Ibidem*, p. 17.

Scanned with CamScanner

termeni exprimă în esență o opțiune teoretică privind statutul ontologic și axiologic al omului.

Dacă epoca romantică, exaltînd personalitatea umană, a făcut din eul scriitorului centrul de interes al literaturii și a instituit în critica literară, prin Sainte-Beuve, relația deterministă univocă om-scriitor-operă, secolul al XX-lea, începînd cu Proust și Valéry și continuînd cu Barthes și discipolii săi, a revendicat prioritatea (și autonomia) textului ca obiect specific al cercetării literare. Cunoscutele cuvinte ale lui Proust „O carte este produsul altui eu decît cel pe care-l manifestăm în obiceiurile noastre, în societate, în viciile noastre..." au marcat descoperirea eului profund al creatorului și întoarcerea la operă, concepută ca produs al colaborării dintre un autor și un limbaj.

Exclusivismul primelor afirmații ale „Noii critici" și refuzul peremptoriu de a explica textul literar prin altceva decît prin funcționarea semnificantelor lui a fost ulterior considerabil amendat, pozițiile extreme — privilegierea scriitorului în detrimentul operei sau primatul absolut al operei, fără recurs la creatorul ei — au fost depășite datorită contribuțiilor teoretice și metodologice ale unor științe ca sociologia, antropologia, psihanaliza, lingvistica, poetica, a căror intervenție în critica literară a pus în termeni noi relația scriitor-operă.

Aplicarea psihanalizei în critica literară a deschis calea descoperirii și interpretării surselor interioare, a determinărilor prime și a motivațiilor profunde care condiționează procesul de creație artistică, urmărind, așa cum afirma Charles Mauron, fondatorul psihocriticii, să sporească înțelegerea operelor literare prin descoperirea faptelor și relațiilor textuale insuficient observate a căror sursă este personalitatea inconștientă a creatorului.[1]

*

Întîlnirea dintre psihanaliză și critica literară a stat, în Franța, sub semnul doctrinei lui Sigmund Freud, care a avut

[1] Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963, p. 13.

Scanned with CamScanner

incontestabil cea mai mare audienţă în mediile literare. Într-o carte autobiografică, Freud remarcă el însuşi : „Interesul purtat Psihanalizei a plecat în Franţa de la oamenii de litere..." *(Viaţa mea şi Psihanaliza,* 1925). Reacţiile pe care le-a suscitat recursul la psihanaliză în interpretarea literaturii au fost, de fapt, reacţiile, rezistenţele şi disputele provocate de psihanaliza însăşi, de afirmarea existenţei inconştientului, a rolului lui în viaţa psihică şi în comportamentul uman. În cele trei pătrimi de secol care au trecut de cînd a fost formulată de Freud, doctrina psihanalitică, unul din capitolele cele mai controversate din epistemologia secolului al XX-lea, a inspirat o imensă bibliografie, care a făcut ca teoria şi conceptele psihanalizei să fie astăzi utilizate frecvent în limbajul ştiinţific sau în limbajul curent, dar uneori cu un grad de imprecizie care le alterează sensul prin simplificări abuzive.

Pentru o lectură psihanalitică a operelor literare (şi implicit pentru comentarea studiilor care propun o asemenea lectură) idealul ar fi, desigur, o dublă competenţă, în teoria freudiană şi în studiile literare. Cum remarcă însă Jean Bellemin-Noël, „Trebuie să fim realişti şi să acceptăm că în mod obişnuit nu întîlnim decît o dublă incompletudine"[1], accentuată de caracterul particular al lecturii psihanalitice, care, în afară de competenţă, presupune o angajare personală, dacă nu chiar o *investire inconştientă,* sursa unor posibile distorsiuni, datorate rezistenţelor sau entuziasmului criticului şi cititorului.

Sentimentul de incompletudine, de neîmplinire, ar putea să explice de ce non-analiştii care scriu despre relaţia dintre psihanaliză şi literatură sînt tentaţi de fiecare dată să plece de la opera lui Freud, străduindu-se să manipuleze în cunoştinţă de cauză instrumentele de interpretare freudiană, dar asumînd riscul unei posibile şi explicabile informaţii lacunare.

Reamintirea principiilor şi conceptelor prin care psihanaliza a reînnoit intepretarea literaturii are în primul rînd virtutea de a arăta că scrierile lui Freud au inaugurat toate direcţiile

---

[1] Jean Bellemin-Noël, ***Psychanalyse et littérature,*** Collection „Que sais-je ?", Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 83.

Scanned with CamScanner

spre care s-a îndreptat critica literară de inspirație psihanalitică, de la analiza motivațiilor actului creator și a emoției estetice, la studiul scriitorilor, al motivelor, genurilor sau textelor literare.[1]

Istoria constituirii psihanalizei ca doctrină științifică asupra psihicului uman, ca metodă terapeutică și ca antropologie, s-a interferat cu literatura încă din punctul de pornire, cînd Freud, elaborînd principiile psihanalizei și conceptele ei fundamentale, s-a adresat literaturii și artei pentru a demonstra validitatea și fecunditatea teoriilor sale privind inconștientul, visul, actele ratate, lapsusurile, cuvintele de spirit. Freud, medic neurolog, om de formație științifică, a fost un pasionat amator de literatură și artă. Aristofan, Sofocle, Shakespeare, Cervantes, Diderot, Goethe, Schiller, Kleist, Chamisso, Heine dintre scriitori, Leonardo da Vinci și Michelangelo dintre pictori, sînt nume frecvent invocate ca suport al unor afirmații despre dialectica fenomenelor vieții psihice și despre comportamentul uman. Urmărind să dea o interpretare unitară, integrativă și determinist-dinamică a fenomenelor psihice și a conduitei umane[2], Freud a căutat confirmarea descoperirilor psihanalizei, a motivațiilor inconștiente, care se manifestă atît în comportarea normală cît și în cea morbidă, în alte domenii decît clinica bolilor nervoase — creația artistică și operele de ficțiune.

Admirația lui Freud pentru romanticii germani, exploratori ai oniricului și reveriei, cum a arătat Albert Béguin în cunoscuta sa lucrare despre sufletul romantic și raporturile cu visul[3], a contribuit desigur la elaborarea teoriei freudiene privind visul și mecanismele producerii lui. În cartea sa fundamentală *Die Traumdeutung (Interpretarea viselor)*, publicată

---

[1] Cf. Anne Clancier, *Psychanalyse et critique littéraire*, Paris, „Nouvelle Recherche" / Privat, 1973 ; Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Collection „Que sais-je ?", Paris, Presses Universitaires de France, 1978 ; Romul Munteanu, Prefață la volumul Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură și artă*, București, Editura Univers, 1980.

[2] Leonard Gavriliu, *Freud sau dreptul la adevăr*, in Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză...*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980, p. 9.

[3] Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*. Paris, José Corti, 1939.

Scanned with CamScanner

chiar în pragul secolului nostru, în 1900, Freud a arătat că mecanismele funcţionării psihicului uman în vis, simbolizarea, dramatizarea, condensarea, deplasarea, sînt proprii atît visului cît şi creaţiei literare, concluzie care a deschis calea stabilirii unei relaţii între psihanaliză şi critica literară.

Cadrul teoretic care a făcut posibilă această relaţionare este dominat de ideea inconştientului *(ipoteza inconştientului,* cum prefera Freud să spună în *Introducere în psihanaliză,* dînd dovadă de prudenţă), care se consideră a fi fost descoperit de către Freud, deşi, cum arată Jean Starobinski, această idee a jucat un rol important în psihologia jansenistă cît şi la Leibniz, a fost prezentă la gînditorii epocii Luminilor, dar mai ales la romanticii germani, şi n-a încetat să fie invocată în tot cursul secolului al XIX-lea de către medicii şi psihologii preocupaţi de fenomenele hipnotice, de stările secunde, de alterările personalităţii [1]. Ca şi alţi autori care au scris despre relaţia dintre psihanaliză şi critica literară, Starobinski, medic el însuşi şi strălucit critic literar, citează observaţia făcută de Freud cu ocazia împlinirii vîrstei de şaptezeci de ani, cînd a fost salutat ca descoperitor al inconştientului: „Poeţii şi filosofii au descoperit inconştientul înaintea mea: ceea ce am descoperit eu este metoda ştiinţifică care permite să se studieze inconştientul". Cum aminteşte Jean Starobinski, „pentru Freud important nu era pur şi simplu afirmarea existenţei inconştientului şi cu atît mai puţin proclamarea primatului său sau revendicarea pentru el a unui drept nelimitat de expresie: ceea ce contează pentru Freud e să supună inconştientul unei explorări metodice, să adune în legătură cu el cel mai mare număr de cunoştinţe raţionale [...]. Pe scurt, e vorba de a elabora discursul clar al ştiinţei pe un fond de murmure confuze ale inconştientului şi ale impersonalităţii, pe un fond de conflicte interne camuflate în linişte şi în tenebre. E vorba de a face să se audă subînţelesul psihic."[2]

Concepînd psihicul ca un sistem, ca un întreg structurat, alcătuit din părţi articulate după o formulă dinamică şi gene-

---

[1] Jean Starobinski, *Psihanaliză şi cunoaştere literară,* in *Relaţia critică,* Bucureşti, Editura Univers, 1974, p. 227.

[2] *Ibidem,* p. 232—233.

Scanned with CamScanner

tică, Freud susținea, în *Die Traumdeutung* și în alte lucrări publicate înainte de 1920, că în sfera psihicului acționează două sisteme ierarhizate, propunîndu-și să explice cauzele fenomenelor psihice prin relațiile dinamice dintre inconștient (sistemul *Ics)*, conștiință (sistemul *Cs)* și preconștient sau conștiință latentă (sistemul *Pcs)*[1], inconștientul fiind alcătuit din pulsiunile instinctuale moștenite și din elementele respinse de conștiință și refulate, care tind să revină în sfera conștiinței sub o formă travestită, deformată.

Mai tîrziu, după 1920, Freud avea să revizuiască teoria sa privind structura aparatului psihic, afirmînd existența a trei instanțe psihice, în raporturi dinamice: *sinele* (germ. *das Es*, fr. *ça)* inconștient, alcătuit din ansamblul proiecțiilor psihice ale instinctelor și din elementele refulate; *eul* (germ. *Ich*, fr. *moi)*, centrat în jurul conștiinței, înglobînd preconștientul dar și o latură inconștientă; *supraeul* (germ. *Überich*, fr. *surmoi)*, definit de Freud în *Das Ich und das Es (Eul și sinele*, 1923) drept o instanță critică reprezentînd interiorizarea exigențelor și interdicțiilor morale, cenzura moralei individuale și sociale. Freud consideră că între cele trei instanțe ale psihicului se stabilesc raporturi complexe, dinamice, economice (investiții energetice, compensări, decompensări etc.) și implicit structurale. *Eul*, instanța de comandă și centrul întregii vieți psihice, este guvernat de „principiul realității" promovat de conștiința centrată pe viața social-morală a omului, în timp ce *sinele* este dominat de „principiul plăcerii" care cere satisfacerea imediată și necondiționată a instinctelor. În relația cu *sinele*, *eul* își îndeplinește sarcina prin obținerea controlului asupra cerințelor instinctuale, prin decizii în legătură cu permisiunea de satisfacere a acestora, prin amînarea satisfacerii în condiții de timp și de mediu favorabile, sau prin suprimarea totală a excitației[2]. *Eul* tinde spre plăcere și caută să evite starea de neplăcere, de tensiune, el menține astfel stabilitatea sistemului psihic față de perturbațiile venite din interior sau din exterior. Comprimat între pulsiunile *sinelui* și interdicțiile *supra-eului*, *eul* se protejează de deteriorare prin mecanismele de apărare cu

---

[1] Leonard Gavriliu, *op. cit.*, p. 21—23.
[2] *Ibidem*, p. 26.

Scanned with CamScanner

acţiune inconştientă, cum este *refularea* unor dorinţe care vin în contradicţie cu normele sociale sau cu principiile morale, a unor imagini, amintiri asociate unor tendinţe instinctuale interzise (cu deosebire instinctul sexual), dar conţinuturile inconştiente refulate tind să se întoarcă în conştiinţă, manifestîndu-se în forme mai mult sau mai puţin modificate: vise, acte ratate, cuvinte de spirit etc. Procesul visului, al nevrozelor, al psihopatologiei vieţii cotidiene ocultează, deghizează cauzele care le-au determinat, prin exprimări simbolice a căror interpretare (celebra metodă analitică a asociaţiilor libere de cuvinte) permite cunoaşterea tendinţelor profunde ale psihicului.

Pentru psihanaliză, visul este „calea regală" ce duce spre inconştient[1], iar interpretarea viselor, aşa cum a fost expusă de Freud în *Die Traumdeutung*, deschide drumul spre dezvăluirea proceselor psihice care determină comportamentul individului. În *Introducere în psihanaliză*, Freud face o distincţie între conţinutul manifest al visului, reprezentarea sa ca naraţiune deplasată din stadiul vizual (ceea ce lingvistica ar numi enunţ narativ) şi conţinutul latent al visului, care tinde spre satisfacerea halucinatorie a unor dorinţe şi tendinţe refulate. După celebra formulă a lui Freud, visele sînt „realizarea (deghizată) a unor dorinţe (refulate)", deghizare care se realizează prin deformările produse de mecanismele de elaborare a visului, simbolizare, deplasare şi condensare. Visele fiind supradeterminate, prin cauze imanente, intrapsihice sau prin traumatisme de origine externă, imaginea onirică este plurivocă, ea combină sensuri multiple.

Ca şi visul nocturn (asimilat de Freud cu simptomul), visarea cu ochii deschişi a poeţilor, a creatorilor de artă evocă fantasme inconştiente şi imagini simbolice, opera de artă fiind o manifestare a dorinţei în imaginar. În imaginea simbolică, discursul ştiinţific al psihanalizei (şi al criticii literare psihanalitice) caută sensul primitiv al dorinţei deturnate, discursul inconştient care se exprimă în el, pentru a recupera conştiinţa, căci programul esenţial al psihanalizei constă tocmai în *transcenderea inconştientului*[2], în „desecarea" instinctelor (ca a mlaştinilor Zuydersee, cum afirma Freud), în transformarea

---

[1] Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 21.
[2] Cf. Leonard Gavriliu, *op. cit.*, p. 39.

Scanned with CamScanner

fondului instinctual al omului și afirmarea *eului*, a conștiinței reflexive care-i conferă calitatea de om.

Teoria freudiană a instinctelor a dat naștere, după cum se știe, la cele mai vii controverse și deformări, adversarii psihanalizei reproșîndu-i exagerarea rolului impulsurilor inconștiente în viața psihică a omului și, cu deosebire, importanța acordată sexualității, care i-a adus acuzația de „pansexualism". Afirmarea determinismului sexual al nevrozelor și, în general, a rolului instinctului sexual în comportamentul uman se izbea de numeroasele prejudecăți care înconjoară acest domeniu delicat al vieții omenești.

În concepția lui Freud, *libidoul*, capitalul pulsional, instinctual al omului, tinde spre descărcarea tensiunii, resimțită ca plăcere, manifestările sexualității, normale sau patologice, fiind guvernate de „principiul plăcerii". Într-o primă fază a teoriei sale despre instincte, Freud grupa instinctele în două categorii, instinctele eului (de autoconservare) și instinctele sexuale (care au ca scop reproducerea speciei), destinul instinctelor fiind satisfacerea imediată, refularea și sublimarea (canalizarea forțelor pulsionale într-o activitate derivată — creația artistică, de exemplu, considerată o satisfacție compensatorie)[1]. Ulterior *(Dincolo de principiul plăcerii)*, Freud a formulat ideea că instinctele sexuale, vitale, se opun scopului spre care tinde întreaga viață, care este moartea, dualitatea între *Eros* și *Thanatos* fiind determinantă pentru funcționarea psihicului uman.

Studierea sexualității umane l-a condus pe Freud la lărgirea noțiunii însăși de sexualitate *(Trei eseuri asupra sexualității)* și la afirmarea existenței sexualității infantile, care se desfășoară în stadii caracteristice, fiecare centrată în jurul altei zone erogene. Freud considera că în primii ani ai copilăriei apare și se rezolvă *complexul lui Oedip*, definit ca atracția sexuală a copilului pentru părintele de sex opus și aversiunea față de rival, ca atare părintele de același sex. În concepția psihanalizei freudiene, *complexul lui Oedip*, fenomen psihic universal, esențial pentru structurarea personalității umane, este depășit, total sau parțial, prin alegerea unui nou obiect al dorin-

---

[1] *Ibidem*, p. 36.

Scanned with CamScanner

ţelor sexuale, *supraeul* încorporînd cerinţele sociale reprezentate de părinţi.

Conotaţiile mitologice ale *complexului lui Oedip* au făcut ca această constelaţie afectivă infantilă[1] să devină unul din punctele de referinţă ale criticii literare de inspiraţie psihanalitică, tentată să descopere peste tot conflictele generate de acest complex în procesul formării personalităţii scriitorului şi urmările lor asupra creaţiei literare.

Îndreptîndu-şi atenţia asupra biografiei psihice a individului, asupra motivaţiilor inconştiente ale comportamentului uman, psihanaliza a pus în termeni noi relaţia dintre opera literară şi personalitatea creatorului, explicînd opera prin inconştientul acestuia, adică printr-un întreg trecut fixat, repetat, constituit în complexe care se dezvăluie, după opinia lui Charles Mauron, în temele obsedante şi în mitul personal al scriitorului.

Interpretarea viselor şi nevrozelor printr-o hermeneutică a imaginii şi simbolului, comparabilă cu o explicare de text, capabilă să reînnoiască explicarea textului literar, „a deschis calea rescrierii oniricului în termeni de text şi reciproc“[2]. Analogia dintre procesul de elaborare a visului şi construirea textului literar se sprijină, după opinia lui Jean Bellemin-Noël, pe *regulile de transformare* (procesele primare) cărora le sînt supuse „conţinuturile inconştiente“, figurarea, condensarea, deplasarea şi elaborarea secundară într-un scenariu narativ sau dramatic, model de funcţionare a psihicului comun elaborării visului şi constituirii textului literar.

Freud însuşi a analizat efectele inconştientului asupra discursului în două din lucrările sale de început, *Psihopatologia vieţii cotidiene* (1901), consacrată examinării unor fenomene psihice susceptibile de a fi explicate prin motivaţii inconştiente (uitarea de nume proprii şi de nume comune, de cuvinte străine, lapsusurile, erorile de citire şi de scris, uitarea de impresii şi de proiecte etc.) şi *Cuvîntul de spirit şi relaţiile lui cu inconştientul* (1905). Amintind că pentru Freud funcţionarea cuvîntului de spirit este analogă funcţionării visului, Tzvetan To-

---

[1] J. Laplanche — J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 79.
[2] Jean Bellemin-Noël, *op cit.*, p. 25.

dorov consideră că în studiul despre cuvîntul de spirit, „lucrarea de semantică cea mai importantă a timpului său“ [1], se află o descriere generală a formelor discursive, dar, după părerea lui Todorov, mecanismul simbolic pe care l-a descris Freud, considerîndu-l propriu exclusiv inconştientului, nu are nimic specific, operaţiile pe care le identifică fiind cele ale oricărui simbolism lingvistic, aşa cum au fost repertoriate de tradiţia retorică. În schimb, Freud inovează cu adevărat în domeniul *interpretării,* distingînd două tehnici de interpretare, simbolică şi asociativă : trăsătura constitutivă a simbolurilor, şi deci a tehnicii de interpretare simbolică, este caracterul constant şi universal al simbolurilor, în timp ce tehnica asociativă se defineşte prin caracterul ei individual. [2]

Pe urmele lui Emile Benveniste, care a semnalat corespondenţa dintre figurile stilistice şi tropii retoricii clasice cu simbolurile inconştientului analizate de Freud [3], Jean Bellemin-Noël afirmă, mai aproape de teoria lui Jacques Lacan despre inconştientul structurat ca un limbaj, că „într-un anume sens, procesele primare operează în acelaşi fel ca *tropii* tradiţiei retorice : metafora, metonimia, sinecdoca etc.“ [4] Astfel, tropii bazaţi pe substituţie prin asemănare, contiguitate şi apartenenţă sînt efecte ale condensării, iar figurile de exprimare (aluzia, hiperbola, litota, paradoxismul, ironia, preteriţia etc.) pot fi apropiate de mecanismul deplasării ş.a.m.d. Citit din perspectiva psihanalizei, textul capătă o nouă dimensiune, care orientează cercetarea spre un *inconştient al textului* [5].

Psihanaliza a oferit astfel cercetătorilor un aparat de concepte care reconstituie funcţionarea psihicului şi modele de descifrare a acestuia. Cum subliniază Romul Munteanu, corpusul teoretic constituit de Freud pentru explicarea funcţio-

---

[1] Tzvetan Todorov, *La Rhétorique de Freud,* in *Théories du symbole,* Paris, Seuil, 1977, p. 316. Vezi, în acelaşi volum, *Freud sur l'énonciation,* p. 361-369.

[2] *Ibidem,* p. 318.

[3] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* Paris, 1966, p. 86-87.

[4] Jean Bellemin-Noël, *op cit.,* p. 27.

[5] Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte,* Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

Scanned with CamScanner

nării psihicului uman este de natură să valideze un anumit tip de hermeneutică, cea care vizează viaţa artiştilor, factorii genetici definitorii, mecanismele procesului de creaţie şi sensurile *latente* ale operelor literare, confruntate adeseori cu *actele manifeste*. Prin interpretarea motivaţiei actelor de creaţie, prin descoperirea reţelei de simboluri integrate în text sau în operele figurative, care pot da o transparenţă logică unor conţinuturi latente, „psihanaliza a izbutit să dezlege anumite *enigme* ale creaţiei artistice pe care alte metode nu au fost capabile să le rezolve“ [1].

Transpunerea metodologică a psihanalizei în critica literară nu înseamnă însă afirmarea caracterului exhaustiv al explicaţiei psihanalitice a literaturii. Freud însuşi a subliniat că psihanaliza nu poate judeca valoarea operelor şi nu poate da o explicaţie a geniului: „Estimarea estetică a operei de artă, ca şi explicarea darului artistic, nu sînt sarcini pentru psihanaliză“ (*Scurt rezumat al psihanalizei*, 1923) [2].

Psihanaliza a inspirat, în Franţa, crearea unei metode specifice, *psihocritica* (Charles Mauron), a unei „specii“ a criticii genetice, *psihobiografia* (Jean Delay, Jean Laplanche, Dominique Fernandez), a stimulat apariţia criticii tematice (Gaston Bachelard, Jean-Pierre Richard) şi, mai mult decît atît, a contribuit la răspîndirea unui *mod de a gîndi* psihanalitic în critica literară, reperabil chiar în şcoli critice care nu se reclamă direct de la psihanaliză.

Istoria raporturilor dintre psihanaliză şi critica literară constă, în esenţă, în privilegierea unuia din cei doi termeni ai relaţiei. De la primele aplicări ale psihanalizei la studiul unui scriitor sau al unei opere, lucrările de patografie în care scriitorul şi opera erau considerate ca materiale permiţînd înţelegerea unor mecanisme ale nevrozei (René Laforgue, *L'Échec de Baudelaire*, 1931), sau studiile care utilizau în acelaşi timp biografia şi opera pentru a le explica una prin cealaltă (Marie Bonaparte, *Edgar Poe*, 1939; Charles Baudouin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, 1943), pînă la *psihocritica operei* propusă de

---

[1] Romul Munteanu, *op. cit.*, p. XXXIII.
[2] Apud Roger Fayolle, *La Critique*, Paris, Armand Colin, Collection U, 1978, p. 181.

Scanned with CamScanner

Charles Mauron, şi la studiile din ultimii ani care urmăresc inserţia inconştientului în opera literară la diferite nivele semnificante, distanţa parcursă de critica literară de inspiraţie psihanalitică este considerabilă.

Precizîndu-şi şi rafinîndu-şi demersul, cercetarea psihanalitică s-a dovedit, în ultimele două decenii, de o extraordinară vitalitate, succesul ei fiind atestat de cărţi ca cele publicate de Jean Delay *(La Jeunesse d'André Gide,* 1957), Gilberte Aigrisse *(Psychanalyse de Paul Valéry,* 1964), Olivier Mannoni *(Clef pour l'imaginaire,* 1969), Francis Pasche *(À partir de Freud,* 1969), Jeanine Chasseguet-Smirgel *(Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité,* 1971, reed, 1977) etc.

Într-un bilanţ alcătuit în 1973 în cartea *Psychanalyse et critique littéraire,* Anne Clancier încearcă să sintetizeze diferitele tipuri de relaţii pe care critica literară le-a întreţinut cu psihanaliza, menţionînd două categorii de cercetări, studiile întreprinse de psihanalişti (Charles Baudouin, M. Schlumberger, J. Chasseguet-Smirgel, O. Mannoni, J. Laplanche, J.-B. Pontalis, Jean Delay, Gilberte Aigrisse, Didier Anzieu, Francis Pasche, Jacques Delattre etc.) şi studiile scrise de critici literari în care ar putea fi detectate influenţe ale psihanalizei sau puncte de convergenţă cu demersul criticii psihanalitice, lista acestora cuprinzînd, în afară de istorici literari (Albert Thibaudet, Albert Béguin, Marcel Raymond, R.-M. Albérès, Georges Blin, Gaëtan Picon), reprezentaţi ai existenţialismului (Jean-Paul Sartre, Serge Doubrovsky, Bernard Pingaud), pe Gaston Bachelard şi critica tematică (Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski, Jean-Paul Weber), critica structuralistă (Roland Barthes, Gérard Genette, René Girard), o critică zisă psihologică (Marthe Robert, Dominique Fernandez, Marc Soriano, Raymond Jean), pentru a încheia cu un capitol separat despre *psihocritica* lui Charles Mauron, considerată punctul de întîlnire între psihanaliză şi critica literară. [1]

Dacă o atare enumerare, din care nu lipsesc aproape nici unul din numele care, în ultimele decenii, au impus în Franţa ceea ce s-a numit un timp „Noua critică", pare să opereze o ex-

[1] Anne Clancier, *Psychanalyse et critique littéraire,* Paris, „Nouvelle Recherche" / Privat, 1973.

tensie nejustificată a influenţei psihanalizei asupra unor direcţii critice orientate de premise teoretice şi metodologice diferite, ea are meritul de a semnala fie recursul la conceptele sau la vocabularul psihanalizei (Roland Barthes, în *Sur Racine,* de exmplu), fie reconsiderarea relaţiei scriitor-operă, recuzată în anii '60 de partizanii lecturii „textului în sine" care proclamau „moartea subiectului", noua „Nouă critică" susţinînd că nu se poate ajunge la un studiu ştiinţific al fenomenelor literare decît renunţînd la considerarea subiectului. Reînnoită de sociologia marxistă şi de psihanaliză, critica literară din ultimele două decenii a demonstrat însă prezenţa multiplă a unui subiect, care reapare chiar în cursul analizelor celor mai abstracte.

Criticilor literari care şi-au propus ca, analizînd scriitorul şi/sau opera, să răspundă la întrebarea cardinală a psihanalizei, şi anume rolul pe care-l are inconştientul în viaţa psihică a scriitorului şi în creaţia sa, li s-a reproşat că reconstituirea dorinţelor, complexelor, fixaţiilor, sublimărilor, nu explică specificul actului creator, nici opera literară ca atare. Efortul teoretic şi metodologic al celor mai de seamă reprezentanţi ai criticii literare de sorginte psihanalitică a fost de a-şi delimita domeniul de investigaţie la personalitatea inconştientă a scriitorului, cum declară programatic Charles Mauron [1], acceptînd ca premisă principiul freudian al *supradeterminării* actelor psihice, determinate de un complex cauzal, în care un rol important îl au factorii socio-culturali. În concepţia lui Charles Mauron, creaţia literară este determinată de trei variabile : mediul social, personalitatea creatorului, limbajul, ceea ce nu exclude libertatea creatoare, o marjă de indeterminare care scapă anchetei ştiinţifice. Obiectul de studiu al psihocriticii se limitează la al doilea grup de variabile, şi numai la o parte din acest grup, personalitatea inconştientă, propunîndu-şi să descopere, în opera însăşi, formaţiile inconştiente, reţelele de asociaţii, fantasmele, conflictul dintre tendinţe. „Psihocritica se vrea parţială şi nu totalitară. Ea nu pretinde să înlocuiască critica clasică, ci s-o îmbogăţească. Ea operează analiza la nivelul structurilor incon-

[1] Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel,* Paris, José Corti, 1963, p. 12.

ştiente, fiind bine înţeles că structurile conştiente subzistă integral, cu valoarea lor proprie."[1] Opera nu se reduce la un vis, dar o fantasmă venită din inconştient a putut contribui la crearea ei.

Dacă psihocritica, cu cele patru momente ale demersului ei (suprapunerea textelor pentru descoperirea reţelei de metafore, figuri mitice obsedante, situaţii dramatice repetitive; descoperirea „mitului personal" al scriitorului ca structură de ansamblu a operei; interpretarea psihanalitică a acestui mit ca fantasmă inconştientă a scriitorului; verificarea constatărilor prin recursul la biografia scriitorului), s-a dovedit a fi o metodă prea rigidă, Gérard Genette reproşîndu-i şi „pozitivismul postulatelor sale epistemologice"[2] care vizează o perfectă obiectivitate, resursele psihanalizei în investigarea şi explicarea literaturii n-au fost însă epuizate, ca dovadă numărul mare de studii scrise de psihanalişti sau marcate de psihanaliză care apar în Franţa şi în alte părţi. Roger Fayolle este de părere că astăzi critica, aşa cum a fost practicată de psihanalişti, şi-a demonstrat din plin fecunditatea. „Cine ar mai putea să continue în mod serios a pretinde că ea este primejdios de reductoare şi mutilantă pentru înţelegerea puterilor imaginaţiei creatoare?[3] Ancheta psihanalitică asupra semnificaţiilor operei literare nu mai este considerată inadecvată cercetării literaturii, dar i se recomandă să-şi îndrepte atenţia în alte direcţii, cum scrie, de exemplu, Jacques Derrida în eseul *Freud et la scène de l'écriture:* „O psihanaliză a literaturii care respectă originalitatea semnificantului literar n-a început încă şi nu din întîmplare. Pînă acum n-a fost făcută decît analiza semnificatelor literare."[4]

Aflată sub tutela lingvisticii, critica psihanalitică influenţată de Jacques Lacan şi-a orientat preocupările spre conside-

---

[1] Charles Mauron, *Le Dernier Baudelaire*, Paris, José Corti, 1966, p. 180.
[2] Gérard Genette, *Psycholectures*, în *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 136.
[3] Roger Fayolle, *op. cit.*, p. 184.
[4] Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 310.

Scanned with CamScanner

rarea lingvistică a fenomenelor psihice, plecînd de la afirmaţia reiterată a lui Lacan: „Inconştientul este structurat ca un limbaj" (*Séminaire*, livre XX, p. 20). Cum remarcă însă Roger Fayolle, diferitele scrieri ale lui Jacques Lacan (*Écrits*) „sînt de o extremă dificultate pentru nespecialişti şi este îngăduit să ne întrebăm în ce măsură privesc într-adevăr studiul literaturii" [1]. Dificultăţile pe care le întîmpină şcoala lacaniană în momentul de faţă par să confirme această incertitudine.

O altă direcţie de cercetare se conturează însă în psihanaliza literară, care coincide cu interesul din ce în ce mai pronunţat pentru studiul *receptării* operei literare [2], al condiţiilor şi funcţiei lecturii textului. De la psihanaliza autorului sau a operei, cele două tipuri de cercetări care au predominat pînă acum (patografia, psihobiografia, psihocritica, psihanaliza textuală care urmăreşte realitatea unui text sau realizarea unei puneri în text), cercetarea psihanalitică ajunge la psihanaliza cititorului, avînd drept punct de referinţă observaţiile lui Freud privind mecanismul de identificare prin care literatura oferă cititorului satisfacţii substitutive (eseul lui Freud despre scrierea lui Goethe *Poezie şi adevăr).*

Progresele ştiinţei literaturii, ale disciplinelor care studiază discursul literar în specificitatea lui, mai ales ale poeticii, concepută ca teorie generală a formelor literare, au contribuit desigur la orientarea cercetării psihanalitice spre studiul categoriilor estetice generale, al miturilor şi legendelor, spre studiul formelor literare, al *genurilor*, în care psihanaliza urmăreşte să detecteze conţinuturi inconştiente universale, care aparţin, cu toate variabilele posibile, fondului simbolic al omenirii. În această categorie se înscriu cercetările întreprinse de André Green [3], Octave Mannoni [4] sau Marthe Robert.

---

[1] Roger Fayolle, *op. cit.*, p. 221.

[2] Cf. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

[3] André Green, *Un oeil en trop*, Paris, Edition de Minuit, 1969: *La Déliaison*, în *Littérature*, 3/1971.

[4] Octave Mannoni, *Clef pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969.

Scanned with CamScanner

*

Roman des origines et origines du roman, studiu de geneză a romanului modern, în care Marthe Robert recurge la psihanaliza freudiană pentru a explica originea unui gen literar — romanul, sugerează de la început o întrebare: dacă lectura psihanalitică a operei literare implică în primul rînd dezvăluirea personalității inconștiente a autorului, cum poate fi aplicată psihanaliza la studiul unui gen literar, categorie estetică transindividuală, *arhitextuală* [1], care se află la intersecția unui ansamblu de determinări de ordin modal, tematic și formal?

O încercare de acest fel a făcut Charles Mauron în cartea sa *Psychocritique du genre comique,* plecînd de la Molière și revenind la el, după cercetarea operelor unor autori din epoci diferite, începînd cu Aristofan, pentru a dezvălui, prin suprapunerea „schemelor imaginative" din operele lor [2], o „mitologie a rîsului" cu rădăcini în inconștient. Referindu-se la teoria lui Freud despre cuvîntul de spirit *(Cuvîntul de spirit și relațiile lui cu inconștientul),* privit ca fenomen economic, care „se naște ca o descărcare, dintr-o diferență de potențial între două reprezentări", Charles Mauron consideră cuvîntul de spirit un derivat al jocului copilului, bazat pe mecanismul răsturnării situațiilor, ca și alte activități psihice, ca visul, tehnicile cuvîntului de spirit fiind identice cu tehnicile elaborării visului, condensarea, deplasarea, reprezentarea prin contrariu, nonsensul. După opinia lui Charles Mauron, „comedia se întemeiază, în inconștient, pe o fantezie a triumfului, născută ea însăși din răsturnarea unui vis de angoasă". Perenitatea unor teme comice de-a lungul timpului, cum este conflictul oedipian, „inversat de mecanismul care transformă melacolia în manie", este în legătură cu unele motive inconștiente imemoriale, dar variațiile pe care le capătă la fiecare autor sînt în parte legate

---

[1] Gèrard Gennete, *Introduction à l'architexte,* Paris, Seuil, 1979, p. 88.

[2] Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique,* Paris, José Corti, 1964, p. 16.

Scanned with CamScanner

de contextul social al epocii, de interdicţiile politice şi religioase.

Romanul, prin însăşi natura lui proteiformă, deschisă demersurilor critice cele mai diverse, era un teren deosebit de seducător pentru critica psihanalitică. Freud însuşi s-a referit deseori în studiile sale la creaţii romaneşti, invocate ca dovezi pentru confirmarea teoriei psihanalitice. Eseul *Delir şi vis în* Gradiva *de Jensen* (1906), consacrat unei scrieri cu valoare estetică minoră, povestirea fantezistă *Gradiva* publicată de scriitorul german W. Jensen în 1903, a fost conceput de Freud pentru a explica şi ilustra teoriile despre vis, refulare, inconştient, fantasme. Freud considera că, prin intuiţie, scriitorii au descoperit şi înţeles mai bine decît oamenii de ştiinţă importanţa visului şi semnificaţia lui profundă, literatura şi psihanaliza întîlnindu-se în cunoaşterea mecanismelor inconştientului. Începînd cu acest studiu celebru, Freud a pus bazele concepţiei sale estetice, pe care a elaborat-o şi dezvoltat-o în lucrări ulterioare, *Creaţia literară şi visul în stare de veghe* (1908), *O amintire din copilăria a lui Leonardo da Vinci* (1910), *Motivul alegerii casetei* (1913), *Moise al lui Michelangelo* (1914), *Cîteva tipuri de caractere degajate de psihanaliză* (1915—1916), *Stranietatea* (1919), *Dostoievski şi paricidul* (1923)[1].

Critica literară psihanalitică a aplicat deseori conceptele freudiene la studiul unor romancieri, orientîndu-şi cercetările fie în direcţia psihobiografiei scriitorului[2], fie spre analiza operei din perspectiva inseraţiei inconştientului în tematica sau structura romanelor[3].

Prin cartea *Roman des origines et origines du roman*, scrisă de Marthe Robert, critica literară psihanalitică s-a apropiat de

---

[1] Vezi Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură şi artă*, Bucureşti, Editura Univers, 1980.

[2] Jean Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, Paris, Gallimard, 1957; Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard, 1978 etc.

[3] René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961; Francis Pasche, *La mort et la folie dans l'œuvre de Balzac*, in *A partir de Freud*, Paris, Payot, 1969; Robert André, *Écriture et pulsions dans le roman stendhalien*, Paris, Klincksieck, 1977 etc.

Scanned with CamScanner

sursele profunde ale romanului, dezvăluind motivațiile inconștiente care explică tendința, nevoia de *a povesti*, actul de vorbire care instituie romanul ca atare.

Nume binecunoscut în mișcarea literară franceză, Marthe Robert (n. 1914) este autoarea unor strălucite eseuri despre literatură [1], comentate elogios de critica literară, a unor cunoscute cărți despre viața și opera lui Freud [2], citate în toate studiile de specialitate, precum și a unor reputate traduceri din Goethe *(Les Souffrances du jeune Werther)*, Kleist, Büchner, Nietzsche *(Ainsi parlait Zarathoustra)* și Kafka *(Journal, Préparatifs de noce à la campagne, Correspondance* 1902—1924, *Récits* etc.).

Recent, presa literară franceză a salutat ca pe un eveniment apariția ultimei sale cărți, *La Vérité littéraire* (publicată la Grasset în 1981 și distinsă cu Marele Premiu al criticii literare franceze pentru anul 1981), continuarea volumului de eseuri *Livres de lecture* (apărut la aceeași editură în 1977), semnalînd rigoarea și coerența intelectuală, virtuți pe cale de dispariție, cum observă criticul Bertrand Poirot-Delpech [3]), inteligența și sensibilitatea autoarei, excepționala calitate a comentariilor critice despre capodopere ale trecutului sau despre literatura care se scrie astăzi, judecată cu o severitate împărtășită și de alți critici literari francezi de prestigiu, care reproșează autorilor contemporani propensiunea spre exhibarea eului, în detrimentul exprimării adevăratului sens al Istoriei. Dincolo de varietatea subiectelor abordate, din care nu lipsesc considerațiile tehnice pe nedrept socotite rebutante pentru marele public (de exemplu semnalmentele insistente la personajele lui Dickens, dispariția

---

[1] *Franz Kafka*, Paris, Gallimard, 1960 ; *L'Ancien et le Nouveau, de Don Quichotte à Kafka*, Paris, Grasset, 1963 ; *Sur le papier*, Paris, Grasset, 1967 ; *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, Gallimard, 1977 ; *Un homme inexprimable, Essai sur l'oeuvre de Heinrich von Kleist*, Paris, L'Arche, 1981 ; *Livres de lecture*, Paris, Grasset, 1977 și *La Vérité littéraire*, Paris, Grasset, 1981.

[2] *La Révolution psychanalytique*, Paris, Payot, 1964, 2 vol. (reed. 1970), *D'Oedipe à Moïse. Freud et la conscience juive*, Paris, Calmann-Levy, 1978.

[3] Bertrand Poirot-Delpech, *Des lecteurs qui donnent envie de lire*, in *Le Monde*, 16 nov. 1981.

Scanned with CamScanner

pronumelui „nous" în romanul lui Flaubert *Madame Bovary*, metafora la Proust, majusculele la Barthes, pseudonimele etc.), cartea atestă permanenţa unei reflecţii profunde despre literatură, scriitori, scriitură, despre motivaţiile proiectului însuşi de a scrie, reflecţie care străbate toate cărţile scrise de Marthe Robert, de la primele sale studii fundamentale despre Kafka şi Cervantes.

Eseul *L'Ancien et le Nouveau, de Don Quichotte à Kafka*, distins la apariţie cu premiul Fémina-Vacaresco, descoperă tulburătoare antologii între *Don Quijote* de Cervantes şi *Castelul* de Kafka, aceeaşi neliniştită interogaţie privind relaţiile dintre literatură şi adevăr, locul literaturii în realitate şi, de aici, o nouă concepţie despre creaţia literară. Somînd cărţile să coboare în viaţă, *Don Quijote* antrena după sine întreaga literatură: „Într-adevăr, actul său radical, punînd capăt odată pentru totdeauna Vîrstei de Aur a Literelor, deschidea acea eră chinuită, neliniştită, traversată de lupte şi certuri, pe care o numim «modernă» şi care este cea a literaturii şi nimic mai mult"[1]. Aventura donquijotescă, prin care cartea şi viaţa erau supuse celei mai dure încercări, cea pe care şi-o impun una celeilalte, a fost tentată de atunci încoace de toţi scriitorii moderni, *Castelul* lui Kafka fiind în această privinţă exemplar. În ciuda diferenţelor (de epocă, de climat sau de temperament) dintre Don Quijote şi K., aceste personaje „au o funcţie comună, aceea de a arăta ce lucruri ciudate se petrec atunci cînd adevărul fictiv al operelor se aplică brutal realităţii"[2].

Pentru Marthe Robert, Don Quijote imitînd pe Amadis, pe Roland sau pe oricare alt viteaz ale cărui isprăvi le citise, şi K., dînd replică tuturor eroilor livreşti ai tuturor căutărilor aventuroase, dau un nou sens conceptului de *imitaţie*. Referinţa la aventuri similare, aflate în cărţi exemplare, introduce în operă o dualitate esenţială, care explică neîncetata sa mişcare dramatică. „Impunînd romancierului un mod de a scrie, şi eroului un mod de a trăi, imitaţia suverană creează între aceste două personaje, totodată aproape şi departe unul de celălalt, o identitate

---

[1] Marthe Robert, *L'Ancien et le Nouveau, de Don Quichotte à Kafka*, Paris, Payot, 1967, p. 6.
[2] *Ibidem*, p. 8.

Scanned with CamScanner

de funcție care lămurește mai bine decît orice trăsătură exterioară gradul lor real de rudenie."[1] *Imitația*, așa cum a fost definită de Marthe Robert, urmează căi întortocheate, subliniază Roland Barthes, „ea deformează fără încetare modelul operei, îl supune unor forțe de fascinație, de compensație, de deriziune, de agresiune", a căror valoare trebuie stabilită nu în funcție de modelul însuși, ci în funcție de locul lor în organizarea generală a operei.[2]

Continuînd cu fidelitate cercetarea operei lui Cervantes în eseul *Sur le papier*, Marthe Robert consideră că scriitorul a elaborat în romanul său, paralel cu ficțiunea, o filosofie a creației, demonstrînd că „literatura nu are a face decît cu ea însăși, puntea pe care pretinde că o aruncă între imaginar și modelele sale reale fiind tot o ficțiune, un simulacru". Cervantes îi obligă pe cititori să nu uite că aventurile ingeniosului cavaler nu sînt trăite ci scrise, cititorul nu trebuie să creadă în ele, ci să le citească. Pentru Marthe Robert, Don Quijote este „personajul absolut, literatura încarnată, revelatorul tragi-comic al procesului însuși al creației".

Dispunînd de o profundă cunoaștere a teoriei freudiene, Marthe Robert a trecut apoi de la Cervantes la o interpretare psihanalitică a *romanului* ca gen. Scrisă într-o perioadă cînd în viața literară franceză prolifera discursul critic și teoretic, cartea *Roman des origines et origines du roman* nu putea să nu fie marcată de presiunea contextului teoretic în care a apărut. Deși asumă declarat premisele teoretice ale psihanalizei freudiene, teoria despre roman formulată de Marthe Robert poartă urmele, mai mult sau mai puțin evidente, ale confruntării cu alte puncte de vedere privind romanul, natura și originea lui.

Sintetizînd, s-ar putea spune că Marthe Robert examinează transformările prin care un act de vorbire, *a povesti*, devine un gen literar, *romanul*, *condițiile socio-istorice* ale dezvoltării lui și *structura narativă* care rezultă din incidența acestor determinări. Se pot observa punctele de convergență cu teoriile romanului formulate de poetică și naratologie (T. Todorov, G. Genette), sociologia literaturii și sociocritică (G. Lukács, L. Gold-

---

[1] *Ibidem*, p. 17.
[2] Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 249.

Scanned with CamScanner

mann, E. Auerbach, Claude Duchet). Ceea ce intervine ca noutate este originea însăşi a actului de vorbire *a povesti*, şi aici îşi spune cuvîntul psihanaliza.

Pentru a-şi justifica demersul, autoarea susţine că, în ciuda numeroaselor definiţii care i s-au dat de către romancierii înşişi sau de către criticii literari, romanul, acest nou venit în împărăţia Literelor, născut după unii odată cu neuitatele isprăvi ale lui Don Quijote, după alţii odată cu naufragiul lui Robinson Crusoe şi insula lui pustie, este încă un *gen nedefinit*. Majoritatea definiţiilor eşuează cînd este vorba de gradul de realitate al romanului — principalul criteriu invocat pentru definirea acestui gen care întreţine cu lumea reală relaţii mai strînse decît oricare altă formă de artă. Originalitatea şi paradoxul genului, susţine Marthe Robert, rezidă în voinţa de a sugera pe care o îndeplineşte întotdeauna în numele adevărului, dar pentru unicul beneficiu al iluziei. „Adevărul romanului nu este altceva decît o sporire a puterii lui de a crea iluzia“ [1] iluzia romanescă sau, în termenii lui Roland Barthes, „iluzia referenţială“. [2]

Dar vocaţia romanului nu este numai de a crea iluzia realului, ci de a figura dorinţa *reală* de a schimba realitatea de care este animat „făuritorul de roman“: spre deosebire de eroul tragic sau epic, care suferă pentru ordinea ale cărei valori le ilustrează, „făuritorul de roman“ este, în însăşi intenţia lui, un revoltat, care disprefuieşte calităţile şi rangurile, chiar atunci cînd face efortul de a cîştiga ranguri mai înalte, un spirit rebel faţă de ordinea stabilită, îndrăgostit de libertate. Romanul se distinge de toate celelalte genuri prin dorinţa radicală de schimbare, de transformare a vieţii private şi sociale. Liber şi întreprinzător, burghez prin excelenţă, romanul „nu are altă lege decît dorinţa utopică în care este înrădăcinat, dar această dorinţă însăşi nu are sens în interiorul convenţiilor literare cunoscute, ea nu există decît la limita dintre literatură şi psihologie, acolo unde romanul nu spune el însuşi ceea ce

---

[1] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, p. 33.

[2] Roland Barthes, *L'Effet de réel*, in *Communications*, nr. 11/1968.

este, ci ceea ce vrea, spre ceea ce tinde în dezvoltarea aparent arbitrară a formelor și ideilor sale“ [1].

Proiectul autoarei este de a explora această misterioasă și fascinantă „lume a dorinței romanești“ pentru a descoperi nucleul primitiv al romanului, originile sale psihice care-i impun legea fundamentală, de a reconstitui istoria lui interioară, romanul său originar, sau romanul începuturilor.

La întrebarea cardinală, întrebarea întrebărilor: *De ce există romanul?*, ce forță obscură îi îndeamnă pe oameni să povestească (să istorisească, după traducerea propusă în versiunea de față pentru sintagma *raconter des histoires*, folosită de Marthe Robert), n-a putut răspunde decît psihanaliza, susține autoarea. Plecînd de la experiența sa clinică, Freud a descoperit o formă de ficțiune elementară, legată de o necesitate primară, de principiul însuși al imaginației, un fel de visare cu ochii deschiși, conștientă la copil, inconștientă la adultul normal și tenace în anumite cazuri de nevroză, atît de răspîndită și cu un conținut atît de constant încît i-a atribuit valoare universală. Acest „patron“ al povestirii, care privește în primul rînd psihologia, dar care este și un fragment de „literatură tăcută“, cum spune Marthe Robert, un text nescris, compus fără cuvinte și lipsit de public, avînd o structură originală și un conținut specific, a fost numit de Freud „romanul familial al nevrozaților“ [2]. După Marthe Robert, „romanul familial“ este povestirea fabuloasă, mincinoasă dar minunată pe care și-o spune orice om în copilărie, poveste refulată în dedesubturile psihicului în momentul cînd exigențele evoluției sale nu-i mai îngăduie să adere la ea, este expedientul la care recurge imaginația pentru a rezolva criza tipică de creștere a omului determinată de *complexul lui Oedip*. În această povestire, copilul caută mijlocul „de a se plînge, de a se consola și de a se răzbuna“ [3], de a schimba ordinea lucrurilor, inventîndu-și și părinți imaginari, mai buni, mai puternici și mai frumoși decît

---

[1] *Ibidem*, p. 39.

[2] Studiul clinic *Romanul familial al nevrozaților* a fost publicat de Freud în 1908, în cartea lui Otto Rank, *Mitul nașterii eroului*.

[3] Marthe Robert, *op. cit.*, p. 46.

Scanned with CamScanner

cei adevăraţi. Într-un prim moment al „romanului familial", etapa narcisică, pre-oedipiană, el se imaginează un *„Copil găsit"*, cu o origine misterioasă, pentru ca apoi, intrînd în faza oedipiană şi descoperind sexualitatea, deci diferenţa dintre părinţi, să se viseze un *„Bastard"*, care tinde să-şi impună voinţa, să acţioneze pentru a-şi cuceri un loc în lume.

Complexul oedipian fiind, după opinia autoarei, un fapt uman universal, toate operele de ficţiune sînt ilustrarea lui voalată, dar spre deosebire de celelalte genuri „oedipiene", romanul imită o *fantasmă dintr-o dată romanţată,* el „nu are altă lege decît scenariul familial ale cărui dorinţe inconştiente le prelungeşte". Genul, care în toate celelalte situaţii hotărăşte modalităţile estetice ale transpunerii, cedează aici prerogativele romanescului pur, care are, „un *conţinut obligatoriu* şi o *formă nedeterminată*" [1], paradoxul genului constînd în această ciudată lipsă de caractere generice, de unde decurg proprietăţile contradictorii semnalate de teoria literară, precum şi dorinţa de „a face adevărat", ca şi cum romanul ar ţine nu de literatură, ci direct de realitate.

Plecînd de la cele două tipuri de visare infantilă, Marthe Robert descoperă două mari curente pe care romanul le-a urmat de-a lungul istoriei sale, două filiere ale romanescului, care reflectă cele două exigenţe contradictorii dar simultane, aspiraţia (romantică) de a schimba viaţa şi ambiţia (realistă) de a cuceri lumea, cele două arhetipuri ale personajului de roman fiind „Copilul găsit" pre-oedipian, care visează să schimbe ordinea lucrurilor şi „Bastardul" oedipian care face ucenicia lumii pentru a-şi impune voinţa. După opinia autoarei, orice romancier este în mod necesar condus fie să se angajeze împotriva lumii dacă ţine mai ales de „Bastardul" oedipian, fie să creeze deliberat o „altă" lume, ceea ce înseamnă să sfideze adevărul, dacă în el vorbeşte „Copilul găsit" [2].

Din prima clasă (romanele de tipul *Tranches de vie)* fac parte Balzac şi Flaubert, Hugo, Sue, Tolstoi, Dostoievski, Proust, Faulkner, Dickens şi toţi cei care, considerîndu-se psihologi, realişti, naturalişti, scriitori angajaţi, simulează ritmul şi bogăţia

---

[1] *Ibidem,* p. 63.
[2] *Ibidem,* p. 76.

Scanned with CamScanner

vieții, ca și cum ar fi inițiați în secretele existenței de către un demiurg. Din a doua (romanele de tipul *L'Autre Côté)* fac parte Defoe și Cervantes, autorii romanelor cavalerești, Cyrano de Bergerac, Hoffmann, Jean Paul, Novalis, Kafka, Melville, toți cei care smulg lumea din tiparele ei, ignorînd sau busculînd istoria și geografia.

Dacă romanul, determinat în întregime de mitologia familială, nu este liber să aleagă nivelul relațiilor umane pe care este apt să le figureze, el are în schimb libertatea de a alege dintr-o infinitate de tehnici pentru a îmbina imaginarul cu adevăratul, și această artă de a alege este „arta și nimic mai mult" [1], este criteriul valorii estetice a romanului.

În analiza celor două clase de romane, *L'Autre Côté* și *Tranches de vie,* condusă cu o siguranță, o subtilitate și o strălucire a expresiei care încîntă și solicită fără întrerupere atenția cititorului (paginile despre Cervantes sînt printre cele mai seducătoare), Marthe Robert introduce în problematica psihanalitică un criteriu socio-istoric, luînd în considerare istoria genului în funcție de condițiile socio-istorice ale dezvoltării lui. Cele două cărți majore ale literaturii occidentale, care deschid calea modernității, *Robinson Crusoe* și *Don Quijote,* coincid cu momentul cînd „Copilul găsit" se trezește la exigențele mai realiste ale „Bastardului" oedipian, cînd romanul, fără a renunța încă la viziunea de paradis a basmelor și povestirilor, nu se mai poate feri de privirea observatoare care se dezvoltă în el, nici nu mai poate ignora necesitatea. Pentru Marthe Robert, este semnificativ că „romanul familial" și-a făcut debutul în literatura modernă dînd naștere unui roman burghez, *Robinson Crusoe,* operă exemplară care a întemeiat pentru mult timp vocația burgheză a genului, și care nu putea fi scrisă decît într-o societate în mișcare, din perspectiva unei clase în ascensiune. [2] Robinson și Don Quijote, personaje antitetice, întruchipînd cele două versante ale „romanului familial", înfăptuiesc programul refacerii totale a datelor existenței în condiții socio-istorice diferite, de aceea Robinson rescrie utopia în termeni de muncă,

[1] *Ibidem,* p. 78.
[2] *Ibidem,* p. 143.

Scanned with CamScanner

descoperire, cucerire, pe cînd Don Quijote își rescrie viața în termeni de creație literară, făurindu-se din propriile sale dorințe pentru a se reface și a reface lumea după gustul său. Din schema primară în care romancierul își înscrie atitudinea în fața propriei sale inspirații decurge sistemul general al ficțiunii, organizarea narațiunii, relațiile dintre autor și eroul povestirii.

În transpunerea romanescă a „romanului familial", zona de influență a „Bastardului" este însă, după opinia autoarei, mult mai vastă și mai puțin omogenă decît cea a „Copilului găsit", care a dotat literatura cu două sau trei opere exemplare, invariabil cantonate în zonele cele mai arhaice ale psihicului, pe cînd „Bastardul" a creat o infinitate de specimene puternic diferențiate, fiecare reprezentînd „un mod specific de apropriere romanescă a lumii" [1]. Om al vremii lui, „Bastardul" se preocupă mai puțin să creeze modele „nepieritoare", el urmărește în primul rînd să sporească iluzia de asemănare cu realul.

Extraordinarul succes al „Bastardului" în secolul al XIX-lea, secolul Istoriei și al romanului, este pus în legătură de Marthe Robert cu mitul lui Napoleon, aventurierul genial care și-a schimbat „romanul familial" în instrument de putere istorică, el însuși „un roman de la un capăt la altul, un roman care se făurește pe măsură ce influențează evenimentele istoriei" [2], și care-i fortifică pe romancieri în ideea că totul este posibil. Folosind acest exemplu și această învățătură, romanul începe să scrie istoria mondială a cuceririlor lui.

Puncte de referință în istoria genului, Stendhal, Balzac și Flaubert sînt abordați din tripla perspectivă psihanalitică, socio-istorică și naratologică, pentru a ilustra teza că marele roman occidental face să treacă în *scriitura însăși* [3], în modul de organizare a narațiunii, energia debordantă, voința sălbatecă de a parveni, proprie acelui secol întreprinzător și avid de putere.

Printre cei care au lăsat megalomania conținutului să se propage în organizarea formală, Marthe Robert acordă locul privilegiat lui Balzac, „Bastardul" fecund prin excelență, „Îm-

---

[1] *Ibidem*, p. 228.
[2] *Ibidem*, p. 237.
[3] *Ibidem*, p. 248.

Scanned with CamScanner

părat al romanului"[1], care, visîndu-se nu numai egalul lui Napoleon, ci şi al marilor savanţi ai omenirii, a concentrat în el esenţa însăşi a geniului creator — acţiunea şi cunoaşterea. „Bastardul", care inspiră aproape în întregime romanele *Comediei umane*, nu scrie ca să creeze valori literare, ci ca să pună în circulaţie valorile înseşi ale vieţii, pentru a furniza densitate şi durată iluziei romaneşti. Reluarea personajelor în romane diferite, confuzia sistematică dintre figurile romaneşti şi omologurile lor istorice, trecerea continuă de la fictiv la analele realului, acumularea semnelor puterii şi a avantajelor sociale cele mai ostensibile — toate aceste procedee creează cadrul grandios în care „Bastardul", în multiplele sale întruchipări, luptă să obţină gloria, puterea şi banii, pe care Balzac însuşi le-a dorit cu ardoare, „trăind prin procură totalitatea aventurilor omeneşti care pot fi concepute, de la cele mai umile, pînă la cele care se petrec în sferele privilegiate ale Destinului".[2]

Proliferarea fără sfîrşit a „Bastardului" în *Comedia umană* i-a permis lui Balzac să revoluţioneze romanul într-un punct esenţial, substituind emoţiilor şi pasiunilor inimii, singurele admise ca resorturi ale genului pînă în secolul precedent, jocul ocult al mecanismului social.

În momentul cînd Flaubert începe să-şi urmeze vocaţia literară, „Bastardul" napoleonian sau balzacian şi-a sfîrşit deja cariera, căci timpurile s-au schimbat, Istoria s-a întors asupra ei înseşi. Eroul de roman încarnează pe de o parte nostalgia grandoarei trecute, pe de alta prostia conformismului, interesele meschine. Este domnia „Bastardului" mediu, romantic şi filistin, dornic de acţiune dar iremediabil lipsit de voinţă, a cărui versiune seducătoare este Frédéric Moreau *(L'Éducation sentimentale)*, împotriva căruia Flaubert s-a răzbunat creîndu-i pe Homais şi pe Emma Bovary.

Reluînd multdiscutata alternanţă a operelor flaubertiene, Marthe Robert consideră că Flaubert, predispus prin constituţia sa paroxistică la o anumită permeabilitate a inconştientului, este obligat să înfrunte realitatea cu furie şi disperare, sfîşiat între exigenţele incompatibile şi la fel de imperioase ale „Copi-

---

[1] *Ibidem*, p. 249.
[2] *Ibidem*, p. 260.

lului găsit" şi ale „Bastardului", pe care va fi tentat să le depăşească în însăşi ideea de artă, care va fi singura lui religie, valoarea supremă a vieţii. Narcisismul dement al „Copilului găsit" şi supraeul sever al „Bastardului" încheind o pace împotriva lui, Flaubert a ridicat romanul la acea frumuseţe perfectă a prozei franceze, întemeind o literatură pentru care sensul însuşi al cuvîntului „literatură" s-a schimbat. [1]

Ulterior, romanul „oedipian" a cunoscut încă un succes considerabil la posturile avansate ale romanului, la Joyce, Proust şi Kafka, ale căror opere se învîrtesc în jurul secretelor „Bastardului", dar marii autori ai avangardei tind să lase „Copilul găsit" să *desfacă* ţesătura povestirii pentru a-şi spune revolta într-o formă savant dezorganizată. Romanul pare liber să nu exprime decît vertijul narcisic al propriei sale scrieri dar, golit de mitul imemorial care-i dăduse adevărata autoritate, va mai avea oare cum să-şi justifice numele ?

Cu această întrebare se sfîrşeşte pasionanta călătorie în istoria romanului pe care o prilejuieşte lectura cărţii *Roman des origines et origines du roman,* carte seducătoare prin teza propusă, dar mai ales prin admirabila subtilitate şi bogăţie a analizelor. Ca şi psihanaliza freudiană care a inspirat-o, cartea provoacă o dublă reacţie, de atracţie şi rezervă faţă de unele interpretări (reacţie care, probabil, ar putea fi la rîndul ei psihanalizată...). Nu este totul nou în comentariile despre Cervantes, Defoe, Balzac, Stendhal, Flaubert sau alţi scriitori abordaţi, şi multe idei se găsesc (comentate din perspective teoretice diferite) în nenumăratele studii de specialitate apărute pînă acum, dar eseul scris de Marthe Robert proiectează asupra lor o lumină diferită, dezvăluind uneori profunzimi nebănuite, tulburătoare, care par să deschidă o fereastră spre misterul însuşi al creaţiei literare.

Reproşurile care i s-ar putea face vizează însăşi definirea „romanului familial al nevrozaţilor" ca un fenomen psihic conştient şi normal la originea lui, dar inconştient şi patologic pentru tot restul vieţii [2], ceea ce ar putea sugera o posibilă echivalenţă între scriitor şi nevropat ; supralicitarea complexului oe-

---

[1] *Ibidem*, p. 361.
[2] *Ibidem*, p. 44.

Scanned with CamScanner

dipian, considerat principiul ficțiunii, reprezentării și artei în general [1]; privilegierea unor opere autobiografice care servesc mai bine teza propusă (*Louis Lambert* de Balzac, *Mémoires d'un fou* și *La Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert, de exemplu). Se mai pot exprima rezerve față de unele aprecieri sau formulări de detaliu privind scriitorii comentați, dar ele n-ar face decît să confirme, odată în plus, că marea literatură înfruntă secolele tocmai prin forța ei interogativă, care permite dialogul cu generațiile succesive de cititori și comentatori.

Eseul scris de Marthe Robert este unul din răspunsurile posibile la această interogație, răspuns . părtinitor, desigur, care-și asumă parțialitatea cu o consecvență care validează demersul critic prin conformitatea cu propriile postulate. Este o carte care poate intriga sau pasiona, dar nimeni nu rămîne indiferent la lectura ei, o carte care amintește că nu există lectură inocentă.

ANGELA ION

Scanned with CamScanner

În memoria lui Arthur Adamov

PARTEA ÎNTÎI

GENUL NEDEFINIT

Scanned with CamScanner

I

DE CE ROMANUL ?

„Un roman e o viață considerată ca literatură. Orice viață are un epigraf, un titlu, un editor, un prolog, o prefață, un text, note etc. Le are ori le poate avea."

NOVALIS

În general, deși e considerat ca un descendent al marilor forme epice din trecut, romanul, în înțelesul zilelor noastre, e un gen relativ recent, păstrînd doar slabe legături cu tradiția din care s-a născut. În pofida nobilei sale origini, recunoscută de istorici și reclamată uneori de el însuși, apărut după unii odată cu aventura de neuitat a lui Don Quijote, iar după alții odată cu naufragiul și insula pustie a lui Robinson Crusoe [1], romanul modern este în realitate un nou venit în literatură, un plebeu care s-a impus, avînd încă aerul unui parvenit, uneori chiar al unui aventurier printre genurile stabilite de secole și înlocuite de el încetul cu încetul. Fără îndoială că, încă din secolul al XVI-lea, genul este legat de nume foarte ilustre (presupunînd că-l situăm pe Rabelais printre romancieri), iar la începutul secolului XVII-lea

[1] *Don Quijote* este fără îndoială primul roman „modern" dacă prin modernitate înțelegem mișcarea literară care, în perpetuă căutare de sine, se întreabă, se contestă, își face din îndoielile și din credința în propriul mesaj, subiectul însuși al povestirilor sale. *Robinson Crusoe* își poate revendica un alt fel de prioritate : el este „modern" mai ales pentru că reflectă cu multă claritate tendințele clasei burgheze și negustorești apărută după Revoluția engleză. În acest sens, într-adevăr, s-a putut spune că romanul este un gen burghez care, înainte de a deveni internațional și universal, a început prin a fi specific englez. Vom vedea mai departe legăturile strînse și diferențele care apar dacă analizăm „robinsonada" și „donquijotismul".

Scanned with CamScanner

Cervantes îi pecetluiește deja destinul, dînd Cartea Cărților, *Biblia* profetică, cea care, desființînd Vîrsta de Aur a Literaturii, întemeiază astfel epoca tulbure a modernității ; dar în 1719, dată admisă în unanimitate ca oficială pentru nașterea romanului, acesta reprezintă încă un gen atît de discreditat încît Daniel Defoe, socotit a fi cel care a insuflat romanului întîiul elan, respinge cu anticipație orice asimilare a capodoperei sale la acest subprodus literar, pe care-l consideră cel mult „bun pentru bădărani", într-un cuvînt, condamnat de public. Dacă ar fi să ne luăm după el, *Robinson Crusoe* trebuie considerat o istorie adevărată [1], în timp ce romanul este un gen fals destinat prin însăși natura sa lucrurilor searbede și dulcege, făcut să corupă atît sufletul cît și simțul estetic. Această judecată peiorativă nu conținea nimic nou ; în secolul precedent, ea îi obliga pe oamenii de elită să se ascundă pentru a citi cărțile preferate, chiar acelea pe care le declarau public nedemne de a fi citite de către literați. Și Diderot a gîndit inițial la fel, el însuși rușinat de a fi romancier cum părea în *Jacques Fatalistul,* în care demontează procedeele obișnuite ale narațiunii romanești astfel încît să reiasă clar uriașa pondere a arbitrarului și a convenției. Dealtfel, filozoful este atît de pornit împotriva romanului încît în *Elogiul lui Richardson,* unde șovăie între admirație față de romancier și dispreț pentru genul literar pe care acesta îl ilustrează, merge pînă acolo încît pretinde ca operele acestui autor să fie denumite cu un alt termen, acela de roman fiind socotit prea înjositor. E adevărat că disprețul oamenilor de gust nu împiedică prin nimic evoluția romanului : deja către mijlocul secolului, nici cititorii, nici creatorii de romane nu se mai simțeau rușinați alegînd romanul drept gen predilect. Un secol mai tîrziu,

[1] Desigur, Defoe nu spune în ce poate consta adevărul unei ficțiuni pure. Iluzia romanescă, falsă prin definiție, poate fi oare mai adevărată aici decît acolo ? Și cum ? Totuși am dovedi rea voință reproșînd unui autor din secolul al XVIII-lea că a lăsat aceste probleme în suspensie, deoarece nici noi de fapt n-am avansat prea mult.

Scanned with CamScanner

Balzac va putea să se pretindă fără teamă de ridicol, „secretarul Istoriei" şi să compare *Comedia Umană,* nici mai mult nici mai puţin, decît cu epopeea lui Napoleon.

Ca un adevărat parvenit, romanul a obţinut un succes extraordinar într-un timp foarte scurt pe seama cuceririlor dobîndite pe teritoriile vecinilor săi, pe care le-a absorbit cu răbdare pînă la transformarea întregului domeniu literar în colonie. Trecînd de la rangul de gen minor şi defăimat la un prestigiu poate fără precedent, romanul este acum aproape singurul care domină viaţa literară, viaţă care s-a lăsat modelată de estetica sa, şi care depinde tot mai mult, din punct de vedere economic, de succesul său. Datorită libertăţii sale de învingător, a cărui unică lege este expansiunea fără limite, abolind definitiv şi fără excepţie castele literare — acelea ale genurilor clasice — romanul îşi însuşeşte toate formele de expresie, exploatează pentru sine toate procedeele fără a fi obligat să justifice folosirea lor. Paralel cu această delapidare a capitalului literar acumulat de secole, el pune stăpînire pe domenii din ce în ce mai vaste ale experienţei umane cu a căror cunoaştere aprofundată se mîndreşte adesea reproducînd-o uneori nemijlocit, alteori interpretînd-o din punctul de vedere al moralistului, al istoricului, al teologului, al filozofului sau al savantului.

Asemănîndu-se, prin multe trăsături, cu societatea imperialistă în care s-a născut (spiritul său de aventură tot mai aminteşte de acela al lui Robinson, care nu întîmplător transformă insula pustie în colonie), romanul tinde irezistibil către universal şi absolut, către totalitatea obiectelor şi a gîndirii ; fără îndoială că în acest fel el uniformizează şi nivelează literatura, dar pe de altă parte îi oferă debuşeuri inepuizabile deoarece nu există nimic care să nu se poată scrie. Gen revoluţionar şi burghez, democratic prin opţiune şi animat de un spirit totalitar care-l îndeamnă să sfarme piedici şi hotare, romanul este liber, liber pînă la arbitrar şi pînă la ultima treaptă a anarhiei. Totuşi, paradoxal, această libertate fără limită aminteşte de libertatea parazitului, căci

Scanned with CamScanner

prin natura sa, el trăiește simultan pe seama formelor scrise și a lucrurilor reale, al căror adevăr pretinde că îl „redă". În această dublă formă de parazitism, departe de a-și restrînge posibilitățile de acțiune, romanul pare că-și sporește forțele extinzîndu-și astfel și limitele.

Succesul istoric al romanului se datorează, evident, privilegiilor exorbitante pe care literatura și realitatea i le-au oferit, amîndouă, cu aceeași generozitate. Din literatură, romanul face pur și simplu ce vrea : nimic nu-l împiedică să exploateze, în folos propriu, descrierea, narațiunea, drama, eseul, comentariul, monologul, discursul : sau să fie, după placul său, pe rînd sau simultan, fabulă, istorie, apolog, idilă, cronică, povestire, epopee ; nici o prescripție, nici o prohibiție nu-l limitează în alegerea unui subiect, a unui decor, a unui timp, a unui spațiu, nimic nu-l obligă să respecte în mod absolut singura interdicție la care se supune în general, cea care-i determină vocația prozaică ; el poate, dacă crede necesar, să conțină poeme, sau pur și simplu să fie „poetic". Cît despre lumea reală, cu care întreține legături mai strînse decît orice altă formă de artă, poate la fel de bine s-o zugrăvească fidel, s-o deformeze, să-i păstreze sau să-i denatureze proporțiile și culorile, s-o judece ; el poate, de asemenea, să ia cuvîntul în numele ei și să pretindă că schimbă viața doar evocînd-o în interiorul lumii sale fictive. Dacă ține, e liber să se simtă răspunzător de judecata ori de descrierea sa, dar de fapt nu e obligat s-o facă pentru că nici literatura, nici viața nu-i cer socoteală de felul în care le exploatează bunurile.

Astfel, spre deosebire de genul tradițional, atît de normativ încît nu se supune doar unor prescripții și interdicții, ci chiar e făcut din ele, romanul nu are reguli și opreliști, este deschis tuturor posibilităților, și, într-o oarecare măsură, indefinit în toate sensurile. Acesta este, evident, motivul principal al expansiunii sale continue și al succesului său în societățile moderne, cu care se aseamănă cel puțin prin spirit inventiv, neastîmpăr, vitalitate. Dar, teoretic, aceste posibilități aproape nelimitate atrag o insuficientă individualizare a romanului,

Scanned with CamScanner

al cărei inconvenient grav se vede imediat, căci dacă romanul este nedefinit, şi pînă la un anumit punct de nedefinit, mai este el oare un gen şi poate fi studiat ca atare? Nu trebuie mai degrabă să ne mulţumim a-l înţelege în operele sale izolate, prin enunţurile parţiale, prin analizele pur descriptive pe care le suscită de la o zi la alta? Sau pentru a pune problema altfel: se poate concepe o teorie a romanului, care, bazată pe cîteva principii necesare, suficiente şi relativ stabile, să ofere mai întîi condiţiile unei clasificări raţionale a operelor, apoi pe ale unei critici eliberate cel puţin în parte de empirism, dacă nu de prejudecăţi? Această întrebare, care nu pare să intereseze prea mult istoria noastră literară [1], este în schimb esenţială pentru ceea ce germanii şi anglosaxonii, poate cu puţină emfază şi optimism, numesc „ştiinţa literaturii"; ea este departe de a avea doar o valoare speculativă, căci atîta timp cît problema nu e rezolvată, disensiunile dintre şcoli rămîn nesoluţionate, aşa cum sînt inevitabile şi neînţelegerile care-i opun pe romancieri unei părţi din cititori şi mai ales judecătorilor de moment. Într-adevăr, criticii par să considere existenţa unui gen romanesc ca un fapt împlinit, sau măcar lasă să se înţeleagă acest lucru ori de cîte ori spun, de pildă: cutare carte e un roman, cealaltă nu este şi, deci ar trebui să poarte altă denumire. O astfel de judecată nu este, desigur, acceptabilă decît dacă se sprijină pe un principiu general în stare să explice în ace-

[1] Un specialist al romanului, Albert Thibaudet, s-a mărginit să împartă tipurile de romane cunoscute într-un anumit număr de categorii: romanul domestic, romanul de aventuri, romanul intelectualului, al plăcerii, al durerii etc. Este, cu nuanţe mai subtile, vechea clasificare după subiecte, care se mai poate face ţinînd cont şi de mediile descrise, sau şi de starea socială, de meseria personajelor (*Larousse-ul secolului al XIX-lea* consemnează astfel romanul religios şi chiar romanul de vînătoare). Clasificarea „naţională" (romanul englezesc, rusesc, german etc.) răspunde aceleiaşi preocupări de a pune rapid ordine în haos. Dar în zadar s-ar multiplica subclasele romanelor: varietatea nu explică genul, care este tocmai ceea ce rămîne neschimbat.

Scanned with CamScanner

lași timp particularitățile nenumărate ale operelor, adică libertatea lor, cît și necesitatea caracteristicilor lor comune. În caz contrar, romancierul este cu totul îndreptățit s-o refuze, folosind argumentul absolut convingător pe care l-a oferit Maupassant într-o împrejurare analogă (în legătură cu *Pierre și Jean* căruia criticii îi recunoșteau calitățile, dar îi contestau tocmai denumirea de roman) : „Criticul care, după *Manon Lescaut, Don Quijote, Legăturile periculoase, Werther, Afinitățile elective, Clarisse, Harlowe, Emil, Candid, Cinq-Mars, René, Cei trei mușchetari, Mauprat, Moș Goriot, Verișoara Bette, Colomba, Roșu și Negru, Domnișoara Maupin, Notre-Dame de Paris, Salammbô, Doamna Bovary. Adolphe, Domnul de Camors, Cîrciuma, Sapho* etc., mai îndrăznește să scrie : «Acesta este un roman, iar acela nu este», mi se pare înzestrat cu o perspicacitate care seamănă mult cu incompetența... Dacă *Don Quijote* este un roman, *Roșu și Negru* este un altul ? Dacă *Monte Cristo* este un roman, *Cîrciuma* este tot un roman ? Se poate oare stabili o comparație între *Afinitățile elective* de Goethe, *Cei trei mușchetari* de Dumas, *Doamna Bovary* de Flaubert, *Domnul de Camors* de O. Feuillet și *Germinal* de Zola ? Care dintre aceste opere este un roman ? Care sînt faimoasele reguli ? De unde provin ? Cine le-a stabilit ? În virtutea cărui principiu, cu ce autoritate, prin ce raționamente ?“ Aici, evident, romancierul are absolută dreptate în fața criticilor săi, mulțimea titlurilor, atît de cosmopolite și disparate, pe care le-am putea adăuga și noi pe listă, n-ar face decît să-i sprijine contestația. Căci astăzi am putea să-l întrebăm pe critic ce găsește comun între *Procesul* și *Pe aripile vîntului,* între *Lolita* și *Anna Karenina,* între *Nici o orhidee pentru Miss Blandish* și *Swann* sau *Gelozia* lui Robbe-Grillet, atrăgîndu-i-se atenția că aceste apropieri, luate la întîmplare din cel mai obișnuit catalog al enormei biblioteci universale, nu sînt nici pe departe cele mai grotești. Dacă vrea să fie sincer, criticul ar trebui să recunoască faptul că atîta timp cît n-a găsit regulile în afara cărora o poveste scrisă n-are dreptul la numele

Scanned with CamScanner

de roman, atîta timp cît ignoră ceea ce, în toate cazurile trecute, prezente şi viitoare legitimează sau proscrie folosirea însăşi a acestui cuvînt, ar fi bine să renunţe deocamdată la o judecată definitivă.

Deci, pentru romancier, romanul îşi trage forţa tocmai din absoluta sa libertate ; pentru critic această libertate are ceva scandalos, el nu o poate accepta fără să-i impună măcar cîteva limite, fie chiar şi punînd în locul regulilor care-i lipsesc, sentimentul, gustul, dispoziţia sa, (ceea ce face de cele mai multe ori fără să-şi dea seama, ridicîndu-şi „gustul la rang de lege“ după formula lui Remy de Gourmont). Aceasta e desigur o sursă permanentă de conflict, pe care nimeni n-o poate înlătura, cu excepţia ingvistului, dacă definiţia dată de el cuvîntului ar furniza măcar o bază de înţelegere. Or, ce spune referitor la aceasta articolul „roman“ din dicţionare şi enciclopedii ? Pentru *Littré*, romanul este „o poveste închipuită, scrisă în proză, în care autorul caută să suscite interesul prin zugrăvirea pasiunilor, moravurilor sau prin ciudăţenia aventurilor“. E adevărat, acest lucru nu e valabil decît pentru romanul modern, căci cel vechi, adică opera scrisă în limba romanică, e calificat drept „o povestire adevărată sau fictivă“, de unde trebuie să deducem ori că deosebirea dintre ficţiune şi adevăr nu este hotărîtoare, ori că a devenit astfel pentru romanul modern, căruia — de ce ? — i se va refuza dreptul la „adevărul“ recunoscut predecesorului său. Dacă romanul modern este neapărat „închipuit“ [1], numeroasele romane al căror subiect este un episod istoric sau un fapt divers (*Război şi Pace, Roşu şi Negru*) trebuie să rămînă în afara genului romanesc, adică în afara literaturii pentru

[1] Să observăm în treacăt că această definiţie este cu totul contrară aceleia tradiţionale englezeşti, care numeşte romanul *novel*, tocmai pentru că la origine el este conceput ca o simplă redactare a unor evenimente reale, de fapt ca o cronică. Romanul definit de *Littré* se apropie mai degrabă de *romance*, care se bazează pe imaginar. Dar cum remarcă *Oxford English Dictionary*, *novel şi romance* nu sînt nişte categorii distincte, numeroşi romancieri englezi confundîndu-le pe amîndouă.

Scanned with CamScanner

că nu-şi găsesc locul nicăieri. Şi ce înseamnă „închipuit“ sau „adevărat“ într-un domeniu în care chiar şi datele realităţii empirice sînt interpretate, de îndată ce nu mai sînt trăite ci scrise ? Între „adevărul romanesc“ şi „adevărul real“ există oare o identitate, o asemănare firească sau numai o analogie ? Cum se garantează trecerea corectă de la unul la celălalt ? *Larousse-ul secolului al XIX-lea* nu se sinchiseşte mai mult decît *Littré* de aceste întrebări totuşi hotărîtoare, ci le rezolvă opunînd vechiul roman, „o povestire adevărată sau falsă“, celui de azi, „o povestire în proză cu aventuri imaginare inventate şi aranjate pentru a stîrni interesul cititorului“. Şi aici, lingvistul pare să considere incontestabil faptul că imaginarul este domeniul romanului actual, în timp ce formele vechi ale genului sînt prin natura lor mai apropiate de Istorie. Or, un asemenea mod de a vedea nu este posibil dacă se ia în considerare exclusiv subiectul povestirii, fără a ţine seama de elementele multiple de care autorul trebuie şi poate să se folosească după placul său pentru a-şi realiza propriile intenţii. Dar subiectul, în măsura în care poate fi clasificat, nu dă măsura exactă a unei opere romaneşti decît în cazul în care coincide perfect cu intenţiile mărturisite de autor, adică dacă acesta din urmă a hotărît — şi îşi manifestă clar intenţia — să scrie un roman istoric, erotic, popular, poliţist. Altfel, luarea în considerare numai a subiectului ar conduce la clasificarea romanelor *Procesul* şi *Crimă şi Pedeapsă* printre romanele poliţiste, la etichetarea lui *Moby Dick* ca roman maritim, iar a lui *Robinson Crusoe* ca roman de aventuri, clasificare aparent logică, a cărei absurditate sare totuşi în ochi, pentru că exclude tocmai elementele din care opera îşi trage propria-i bogăţie. Fie că se bazează pe un fapt real sau inventat, în orice caz nu subiectul face romanul şi cu atît mai mult nu i se poate cere să lămurească raportul între „adevăr“ şi „fals“, a căror complexitate depăşeşte cu mult opoziţia categorică admisă de articolele din dicţionare. Strict vorbind, totul e într-adevăr „fals“ într-o lume creată pe de-a-ntregul pentru a fi scrisă : orice

Scanned with CamScanner

tratament ar suferi şi sub orice formă ar fi sugerată, realitatea romanescă este fictivă, sau, mai exact, există întotdeauna o realitate de roman, în care personajele de roman se nasc, mor, trăiesc aventuri de roman. În acest sens se poate spune că nu este nici mai multă nici mai puţină realitate în *Călătoriile lui Gulliver,* decît în *Doamna Bovary,* în *Castelul* decît în *David Copperfield,* în *Don Quijote* decît într-un roman de Goncourt sau de Zola. Praga lui Kafka nu este mai ireală decît Londra lui Dickens sau Petersburgul lui Dostoievski, cele trei oraşe nu au decît realitatea empirică a cărţilor în care au fost create, aceea a obiectelor cărora nimic nu le poate ţine locul şi care nu înlocuiesc nimic, dar care într-o bună zi vin să se adauge celorlalte obiecte reale ale lumii. Gradul de realitate a unui roman nu este niciodată ceva măsurabil, nu reprezintă decît partea de iluzie pe care romancierul doreşte să o folosească.

Fantastic sau realist, utopic sau naturalist, „închipuit" sau adevărat, oricare ar fi pretinsele-i legături cu realitatea, subiectul romanului nu poate deci furniza un criteriu acceptabil de definire, pentru că trebuie să-l considerăm ca o organizare strict literară, neavînd decît raporturi de pură convenţie cu realitatea empirică. Acesta nu este nici măcar un criteriu bun pentru o clasificare, pentru că a grupa romanele după datele extrase din subiectul lor — mediu, cadru geografic şi istoric, poziţie socială, sau funcţia personajelor principale — înseamnă desigur, a spune ceva despre iluzia întreţinută de autor luîndu-şi drept complice publicul dar şi a lăsa la o parte tocmai ceea ce justifică numele de roman pentru fiecare operă în parte. În plus, diferitele rubrici propuse de dicţionare nu pot fi privite în nici un caz ca exhaustive, întrucît ele însele dau loc la o infinită multiplicare. Romanul are într-adevăr particularitatea că îşi construieşte nestînjenit personajele, într-un cadru şi în anumite condiţii sociale, cu particularităţi pe care şi le alege singur şi ale căror efecte le potriveşte cum vrea (el poate chiar refuza să se „localizeze", este dreptul său din moment ce nu-l putem confrunta cu legalitatea sa proprie ; deci,

Scanned with CamScanner

în principiu, sînt tot atîtea subclase romaneşti cîte medii, meserii, tehnici şi situaţii umane posibile, fără a mai enumera mulţimea operelor al căror subiect este prea original sau prea banal pentru a se preta unei clasificări oarecare. Astfel, nimic nu ne împiedică să adăugăm celor vreo douăzeci de subdiviziuni propuse de dicţionare, tot ceea ce ingeniozitatea romancierilor va mai găsi poate să exploateze în domeniul acţiunii şi gîndirii ; dar şi atunci cînd se va crede că totul a fost prevăzut vor mai rămîne destule cazuri neclasificate, „himere" care vor trebui vîrîte cu forţa în vreo categorie, sau desemnate cu alt nume. Acesta este marele defect al clasificării după subiecte [1] care, fiind incompletă, deşi mereu extensibilă, în mod inevitabil mai mult fărîmiţează decît uneşte. De aceea, o asemenea clasificare se dovedeşte inutilizabilă pentru teorie : ea dizolvă noţiunea de gen — singura care contează în acest caz — înainte ca ea să se fi putut forma. Majoritatea definiţiilor se împotmolesc deci în această problemă a realului, pe care lingviştii par s-o considere rezolvată, dar pe care romancierii şi criticii o văd renăscînd la fiecare generaţie sub forma unor conflicte mai mult sau mai puţin ascuţite. E adevărat că lucrările moderne iau mai în serios această chestiune fără a examina totuşi consecinţele ei (în afară, poate, de *Enciclopedia Britanică,* lucrare care comentează punct cu punct articolul din *Oxford English Dictionary*). Astfel, în dicţionarul *Robert* din 1964, romanul este „o operă de imaginaţie în proză, destul de lungă, care prezintă nişte personaje considerate reale dîndu-le viaţă într-un anumit mediu şi ne face să le cunoaştem psihologia, destinul, aventurile". Este un progres incontestabil, mai ales prin faptul că expresia „considerate reale" reintroduce presupunerea prealabilă, acel „ca şi cum" pe care universul romanesc îşi bazează exclusiv existenţa, deşi in-

[1] Aceeaşi critică se poate aduce şi clasificării pe „naţiuni" (roman englezesc, rusesc, german etc.) care, chiar dacă aduce un serviciu studiului literaturilor naţionale, nu aduce nici o clarificare a ideii însăşi de roman.

Scanned with CamScanner

tenţia lui e tocmai de a-l face uitat. Totuşi, formularea este încă prea vagă — sau prea restrînsă, căci paradoxal, în cazul nostru, aceste însuşiri sînt confundabile, ceea ce reprezintă defectul cel mai mare al majorităţii definiţiilor —, ea lasă să se presupună la toţi romancierii aceeaşi voinţă de a iluziona, care într-un fel ar reprezenta garanţia vocaţiei lor. Or, dorinţa de a sugestiona, de a se exprima simulînd adevărul este departe de a fi egal repartizată în acest domeniu unde, repet, totul e posibil, chiar şi situarea de partea irealităţii, a incredibilului, a nonplauzibilului. Iluzia realistă este, poate, procedeul romanesc cel mai des utilizat, dar am putea înşirui un număr mare de romancieri şi nu dintre cei mai neînsemnaţi, care nu numai că nu ţin ca scrierile lor să treacă drept adevărate, ci chiar afirmă fără nici un echivoc caracterul fictiv al fantasmagoriilor lor : este cazul lui Swift, Hoffmann, Kafka, pentru a nu cita decît unele nume mari, al căror adevăr se întemeiază pe negarea experienţei comune, în favoarea fantasticului şi a utopiei, fără a înceta din cauza aceasta să mai fie romancieri, în aceeaşi măsură cu Balzac, Dickens, Zola, şi cu toţi ceilalţi „iluzionişti“ ai realului. Romanul prezintă această particularitate de a nu presupune nici o obligaţie definită, în afară de aceea pe care şi-o impune sau ar trebui să şi-o impună el însuşi ; de aceea, dorinţa verosimilităţii nu este mai legitimă decît intenţia contrară, deşi pare mai firească sau, în orce caz, mai potrivită cu prejudecăţile noastre. Vrînd să „simuleze adevărul“ sau optînd deliberat pentru dispreţul realităţii, oricum romanul nu poate fi clasificat nici definit pornind numai de la intenţiile sale : toate îi sînt permise, fără ca vreuna să se poată prevala de o legalitate oarecare.

Deci, în mod firesc, insuficienţa definiţiilor ar trebui să descurajeze toate încercările teoretice, căci dacă e adevărat, după cum notează cu conştiinciozitate *Enciclopedia britanică,* că noţiunea de „roman“ este consacrată pur şi simplu prin folosire, şi deci nu implică întru nimic caracterul normativ al obiectului său ; dacă e adevărat „că unii critici au negat existenţa a

ceva asemănător cu genul romanesc sau au afirmat că romanul este prea vast, prea variat, prea amorf pentru a fi considerat un gen sau o specie literară", atunci trebuie să ne resemnăm a-l studia numai prin manifestările sale empirice, „de pe o zi pe alta", ca să spunem așa, renunțînd la orice pretenție teoretică, pentru că în acest caz nu e permisă generalizarea. Or, judecînd după voluminoasa literatură de specialitate, se întîmplă exact contrariul : cu cît genul îmbătrînește și se extinde, accentuîndu-i-se caracterul stufos, ireductibil, anarhic, se simte tot mai mult nevoia de a-i dicta anumite reguli de conduită, o disciplină, o morală —, pe scurt de a-i forța natura, restrîngînd-o, ba chiar negîndu-i libertatea. Cum nu există critică fără legi generale și cum în această împrejurare este imposibil să operezi diferențieri teoretice între legal și nepermis, această distincție este înlocuită cu aceea dintre bine și rău, la care romancierul este somat să se conformeze, așa cum se cade s-o facă în calitate de persoană publică și privată. Și, desingur, romanul nu este singurul gen care suportă tirania acestui „trebuie" impus din afară de către filozof sau de către moralist ; orice literatură evoluată se vede astfel în situația de a i se fixa drepturi și îndatoriri care, copiate exact după cele ale realității empirice îi amintesc neîncetat artei de responsabilitatea sa. Dar caracterul non-normativ al romanului, dezordinea care îi este firească, imoralitatea sa atît față de tradiție cît și din punct de vedere al lumii sociale reale, îl expun mai mult decît genurile clasice acestei tutele morale fără de care imaginarul pare totdeauna prea liber și prea în afara legii pentru a nu deveni periculos. Prost definit, prost guvernat și așadar, prost protejat împotriva exceselor dorințelor sale imaginare, romanul are parte mai mult de teoreticieni care sînt, în primul rînd, cenzori, și de critici care-i suspectează moralitatea.

Faptul că romancierii au contribuit în bună parte la confuzia de pe urma căreia ei pătimesc primii, este demonstrat și de articolele din dicționarele amintite mai sus, unde sărăcia definițiilor este compensată de abun-

Scanned with CamScanner

denţa exemplelor — afirmaţii sentenţioase, adevăruri evidente, declaraţii de principiu arătîndu-i romanului nu ceea ce este, ci eventual ceea ce ar trebui să fie pentru a ajunge la adevărata sa demnitate. Evident, luate laolaltă, aceste exemple nu pot sublinia decît anarhia genului, căci ar putea fi multiplicate fără a obţine altceva decît o selecţie de opinii, sau chiar de urări de bine; totuşi fiecare exemplu în parte exprimă un principiu care, afirmat ca de la sine înţeles este de necombătut şi de nedemonstrat, de unde provine şi aparenta sa autoritate. Astfel după Voltaire „istoria spune ce s-a făcut: un roman bun spune ce trebuie făcut"; după Huet „fabula înfăţişează lucruri care nu au existat deloc şi nu au putut exista, romanul înfăţişează lucruri care au putut exista, dar nu au existat deloc"; după Saint-Marc Girardin „istoria nu spune decît ce face omenirea; romanul spune ceea ce umanitatea visează şi speră", acelaşi autor mai afirmă că „antichitatea n-a avut romane pentru că femeia era sclavă" şi că „romanul este istoria femeilor". Un profesor (Villemain) exclamă de la catedră: „Trebuie s-o spunem, domnilor, romanul elocvent, romanul pasional, romanul moral şi virtuos este poemul epic al naţiunilor moderne!". Natural, nici una din aceste opinii nu este serios argumentată, fiecare autor se mulţumeşte s-o afirme pe a sa, sub singura garanţie a autorităţii sale. În virtutea cărui privilegiu este romanul apt să corecteze istoria? Pe motivul căror aptitudini speciale ţine loc de istorie a femeilor şi numai a lor? Cum trebuie să se manifeste ca să fie în acelaşi timp pasional şi de o moralitate exemplară? Autorul, teoretician improvizat, nici nu visează să-şi pună asemenea întrebări (ele nu vor fi puse corect decît de formaliştii ruşi, primii care au luat în serios noţiunea de teorie), el constată ceva care în ochii săi pare evident (romanul este, romanul spune) şi presupune tocmai prin asta un imperativ (*romanul este* înseamnă în realitate *romanul trebuie*) datorită căruia întregul gen cade sub incidenţa unei jurisdicţii superioare a cărei competenţă pare atît de evidentă încît nu e cazul a fi

Scanned with CamScanner

verificată, nici măcar de principalul interesat. Istoria — reală sau ideală, trecută sau prezentă ; morala — de la cea mai înaltă pînă la conformismul banal și la respectarea obiceiurilor ; adevărul — religios, filozofic, metafizic — toate aceste categorii extraliterare devin tot atîtea „tribunale“ în fața cărora este chemat mereu romanul (uneori în mod foarte real, cum o arată istoria marilor procese). Niciodată pînă acum romanul nu s-a bucurat *oficial* de libertatea care este și rămîne în același timp un bun al său. Căci diferitele școli care se străduiesc să-l „elibereze“ nu fac la urma urmei decît să înlocuiască un tribunal considerat perimat prin altul mai modern (se poate vorbi atunci de tirania științei experimentale, a realismului socialist sau nu, a angajării sociale), la fel de autoritar, deși competența sa n-a fost mai bine dovedită. Și, desigur, romanul continuă totuși să prolifereze cu indisciplina și cu necuviința care-i sînt proprii, dar, hărțuit în toate direcțiile în care este tîrît cu forța, influențat de continua confuzie a eticului și a esteticului care trece drept lege a artei sale, el nu se creează decît cu conștiința tulbure, într-o luptă continuă cu sine care-l duce veșnic la emanciparea de sub o tutelă, la supunerea față de noi imperative.

În sfîrșit, libertatea romanului n-are dușmani mai răi decît aceia care o revendică cu vehemența cea mai mare. O dovedesc numeroasele declarații ale scriitorilor care, încă din secolul al XVIII-lea și de-a lungul secolului al XIX-lea afirmă necesitatea de a încătușa genul romanesc și de a-i justifica utilitatea, de a-l legaliza, apărîndu-i cu toate acestea pînă și excesele sale ilegale. După Defoe, care refuza titlul de romancier pentru a nu se compromite cu un gen fals și frivol, romanului i se acordă fără discuție calitățile naturale cele mai greu de conceput în spiritul vechii tradiții. Nu numai că nu mai e vorba, ca în cazul lui *Littré*, „de istorii închipuite ale unor aventuri amoroase, scrise în proză, cu meșteșug, pentru plăcerea și desfătarea cititorului“, ci acum romanul este declarat de utilitate publică, înzestrat cu însușiri specifice care-i permit oarecum în chip firesc

Scanned with CamScanner

să servească binele şi adevărul. Autorul lui *Manon Lescaut* nu ezită să spună că „întreaga lucrare este un Tratat de Morală, redus în mod plăcut la un exerciţiu“ [1]. Iar naivitatea (sau şiretenia) afirmaţiei nu trebuie să ne păcălească : ea a căpătat în secolul următor o formă mai chibzuită, sau mai savantă, sau în aparenţă mai cinică, dar cu unele excepţii (Flaubert în Franţa, James în America), ea a dominat totuşi gîndirea literară a scriitorilor celor mai înaintaţi. În realitate morala şi-a schimbat conţinutul în zadar de mii de ori de pe vremea cînd se credea că poate fi inclusă, în mod agreabil, într-o povestire romanescă (în detrimentul agreabilului care a devenit din ce în ce mai suspect), principiul moral a devenit o obligaţie încă şi mai împovărătoare pentru romancierii înşişi, mai ales cînd maniera lor sau alegerea subiectelor îi expunea la reproşul de imoralitate.

„Ficţiunile, spune Doamna de Staël, trebuie să ne explice prin virtuţile şi sentimentele noastre, misterele destinului nostru.“ Pe de altă parte, George Sand ne sugerează „că arta povestitorului constă poate în a-i interesa, prin descrierea propriului lor destin, pe vinovaţii pe care vrea să-i corijeze, pe nefericiţii pe care vrea să-i vindece.“ Acelaşi autor atribuie ficţiunii romaneşti puterea „de a-l îndepărta pe cititor de păcat, de a-l imuniza cu ajutorul unui vaccin realist.“ Iar Victor Hugo : „Atîta timp cît cele trei probleme ale secolului, înjosirea omului prin exploatare, decăderea femeii prin înfometare, atrofierea copiilor prin întunericul neştiinţei..., atîta vreme cît pe pămînt vor dăinui ignoranţa şi mizeria, cărţi de felul celei de faţă *(Mizerabilii)* nu vor fi zadarnice...“ Aşadar romanul nu este genul frivol şi artificial în care cei vechi nu se încredeau, este un factor de progres, un instrument de o imensă eficacitate virtuală care, în mîinile unui romancier conştient de menirea sa, acţionează într-adevăr pentru binele comun. El îi aduce pe vinovaţi

---

[1] Prefaţă la *Manon Lescaut, Antologie des préfaces de romans français du XIX-e siècle (Antologia prefeţelor la romanele franceze din secolul al XIX-lea)*. Julliard, 1964, p. 43.

Scanned with CamScanner

pe calea cea bună, îi vindecă pe nefericiți, îndeamnă la ură față de plăgile individului și ale societății, pe scurt, el îndeplinește o misiune, fie că transmite prin intermediul afabulației sale o învățătură pozitivă, fie că acționează mai misterios, cu ajutorul unui exemplu, am putea spune contagios, fie că intervine în viață relevîndu-i dedesubturile cele mai ascunse, astfel încît el poate să disece răul fără a înceta să fie curat și binefăcător. Această ultimă metodă, care înseamnă în definitiv vindecarea răului prin rău, este mai ales lăudabilă de fiecare dată cînd autorul are motive să se teamă de atacurile cenzurii morale sau religioase, sau ale vreunui tribunal real. Astfel Barbey d'Aurevilly proclamă: „Da, pasiunea este revoluționară, dar tocmai pentru că este, ea trebuie dezvăluită în toată bizara și groaznica ei glorie. Din punct de vedere al Ordinii, istoria Revoluțiilor merită să fie scrisă." Sau, mai timid, Sainte-Beuve în prefața la *Voluptate*: „Această delicată vindecare a unui viciu prin analogul său trebuie oare încercată altfel decît în umbră? Iată întrebarea pe care mi-am pus-o mult timp. Apoi... am sfîrșit prin a crede că publicarea unei cărți adevărate n-ar putea fi un rău în plus, și că ar putea constitui chiar un bine pentru unii..." Asupra acestei chestiuni a adevărului romanesc, de acum înainte esențială, alți autori sînt mult mai puțini rezervați. După faimoasa declarație asupra „concurenței făcute stării civile", Balzac își exprimă convingerea că-i depășește pe diferiții specialiști ai gîndirii de la care *Comedia umană* își împrumută obiectele: „Eu am procedat mai bine decît istoricul, eu sînt mai liber". Aici libertatea și adevărul se garantează mutual: romanul este adevărat grație libertății sale de a înțelege totul, de a spune totul, el este liber pentru că atinge dintr-o dată totalitatea vieții, ale cărei secrete le cunoaște din instinct. Aceasta e și ideea centrală a lui Zola asupra „romanului experimental" care se sprijină pe metoda experimentală a savantului, dar o ridică mult deasupra punctelor de vedere parțiale care limitează întotdeauna accesul acesteia. Zola procedează și el mai bine decît

Scanned with CamScanner

Claude Bernard, a cărui activitate îl influenţează la început, căci dacă el observă, adună şi clasifică fapte pentru a le deduce legile, are în plus posibilitatea şi dreptul, în consecinţă şi datoria, să le judece. „Noi, romancierii, sîntem judecătorii oamenilor şi ai pasiunilor lor.“ Povestitorul de altădată nu putea să viseze o ascensiune mai spectaculoasă : odinioară nu se gîndea decît să amuze, exploatînd complicitatea bine cunoscută a plăcerii şi a minciunii, de-acum înainte el cumulează funcţiile austere ale savantului, preotului, medicului, psihologului, sociologului, judecătorului, istoricului (fără să preia totuşi responsabilităţile lor, întrucît nu este responsabil decît în faţa tribunalului estetic pe care şi l-a ales singur). Şi, preluînd ştafeta tehnicienilor gîndirii şi acţiunii, scriitorul mai are avantajul de a-i depăşi pe fiecare în parte prin libertatea, clarviziunea, profunzimea, autoritatea pe care i le conferă cunoaşterea directă a lucrurilor şi a legăturilor lor cele mai ascunse. Departe de a se mulţumi „să povestească istorii“ pentru a se înşela şi a înşela pe alţii, i se recunoaşte o aptitudine înnăscută de a spune adevărul, un spirit de dreptate în judecată şi o putere de decizie care îi sînt suficiente pentru a-şi transforma istorisirile în mesaje iar povestirile cele mai libere în învăţăminte.

Cum o asemenea exigenţă nu se poate întemeia pe nici o vedere teoretică definită, autorii se mărginesc să o enunţe abundent prin afirmaţii repetate în care părerea cîntăreşte evident mai mult decît meditaţia şi al cărei ton categoric pare cam suspect. Poate romanul ar insista mai puţin asupra înrudirii sale cu adevărul dacă el ar simţi-o mai reală. Şi de ce oare ar ţine nu numai să imite realitatea, dar să-i preia şi obligaţiile cele mai grave, dacă n-ar vrea să i se ierte neputinţa reală sau să scape de iresponsabilitatea care-l afectează ? Patosul adevărului, care ţine aici loc de dezbatere, răspunde mai puţin unei preocupări de claritate decît unei vagi nevoi de justificare ; aici se simte slăbiciunea genului, conştiinţa încărcată care-l împovărează încă de la începuturi, şi care nu se atenuează ci se agravează odată cu

Scanned with CamScanner

progresele însesi ale lumii moderne. Romanul modern, cel puțin în măsura în care introduce adevărul în planurile sale, nu poate năzui la nimic dacă nu afirmă mai întîi ruptura cu jocurile iluziei cărora le-a datorat mult timp reputația de frivolitate. Or, această ruptură reprezintă exact interdicția lui fundamentală, niciodată ea nu se întîmplă decît în spirit, și cu cît ruptura pare mai definitivă, romanul cade cu atît mai adînc în vechiul păcat, care este tocmai acela de a te face să crezi că nu minte, în timp ce întărește iluzia folosindu-se cu bună știință de asemănarea sa cu viața (iluzia nu este niciodată atît de înșelătoare ca atunci cînd se neagă). „Romanul, spune Virginia Woolf cu bunul simț al unui spirit profund, este unica formă de artă care încearcă să ne facă să credem că oferă o relatare completă și veridică a vieții unei persoane reale." De fapt, totul se rezumă la acest lucru, originalitatea și paradoxul genului constau în „încercarea de a te face să crezi", în această voință de a sugestiona pe care o înfăptuiește întotdeauna în numele adevărului, dar numai în folosul iluziei (spre deosebire de alte forme literare și chiar de toate celelalte arte, care dezvăluie întotdeauna lucrurile reprezentate împreună cu procedeele reprezentării). Văzută din acest unghi, problema adevărului și falsului cîștigă cel puțin cîteva precizări : romanul nu este niciodată nici adevărat nici fals, el nu face decît să sugereze adevărul sau minciuna, altfel spus, nu poate alege niciodată decît între două feluri de înșelăciune, între două soiuri de minciuni care mizează inegal pe credulitate. Într-adevăr, fie născocirea se dezvăluie cinstit ca atare, amintind pînă și în firul povestirii convențiile pe care le respectă ; fie se înconjoară cu toate aparențele vieții, și în acest caz, desigur, trebuie vegheat ca nu cumva să-și mărturisească voința de a iluziona. Minciuna cea mai nevinovată fiind și cea mai bătătoare la ochi, romanul nu reușește să ne convingă de relațiile sale intime cu adevărul decît atunci cînd minte pînă la capăt, cu destulă abilitate și seriozitate pentru a-i asigura înșelăciunii celei mai bune șanse de succes. Este una din

Scanned with CamScanner

cauzele megalomaniei sale — el poate totul, pentru că poate sugera totul fără a fi nevoit să afirme acest lucru — şi una din cauzele culpabilităţii vagi dar profunde, pe care o transferă în parte în temele sale cu predilecţie criminale, fără să reuşească vreodată a se elibera de ele.

Adevărul romanului nu este altceva decît o sporire a puterii sale de a crea iluzia. Dar de unde-i vine această putere şi mai ales, de ce această dorinţă atît de imperioasă de a o exercita? Dacă teoria nu intenţionează să-şi pună această întrebare, în schimb opinia comună o ştie, sau cel puţin o lasă să se înţeleagă în imaginile în care îşi exprimă raţionamentele. În limbajul curent, într-adevăr, arta de a povesti şi minciuna sînt atît de strîns legate încît par copleşite de acelaşi dispreţ, dar această sinonimie este mai ambiguă decît s-ar părea, căci presupune o legătură de reciprocitate între cei doi termeni, o legătură firească din care arta se alege cu un profit (arta de a povesti se depreciază mai puţin prin contactul cu minciuna decît e înnobilată minciuna prin apropierea ei de artă). Astfel se spune: „e de domeniul romanului“ pentru a indica o urzeală de poveşti de necrezut; dar „este un roman“ se aplică unui fapt real prea minunat sau prea mişcător pentru a-şi cîştiga locul printre lucrurile considerate posibile; într-un caz, romanul este deci asimilat unei minciuni pur negative; în altul, în schimb, desemnează o experienţă sau unele evenimente pentru care realitatea n-are nume, dar care o depăşesc cu mult în emoţie şi frumuseţe. Acelaşi dublu înţeles se regăseşte în „a face un roman“ care după *Littré*, are două sensuri foarte deosebite, deşi provin din aceeaşi idee: „să cucereşti inima unei persoane de condiţie superioară, ca în romane“, apoi „să povesteşti lucrurile altfel de cum s-au întîmplat“ deci *să acţionezi* ca un erou de roman şi *să minţi* ca un romancier. Aici falsul trece de la faptă la spusă astfel încît trebuie admis că minciuna romanescă nu este neîntemeiată, ci este dotată cu o putere efectivă pe care o exercită ca atare, fără ca mai întîi să se lepede de sine, sau

Scanned with CamScanner

să se apropie de adevăr. Tradiția populară ignoră deci complet alternativa principială — romanul este fie adevărat și util, fie fals și steril — pe care critica o menține cu atîta încăpățînare deși se împiedică mereu de ea; nu numai că minciuna și acțiunea nu i se par incompatibile, dar chiar lasă să se presupună că între minciuna proprie genului și puterea efectelor sale se stabilește o legătură precisă de dependență, aproape o relație de cauzalitate. Imitabil în acțiunea tipică ce se asociază de obicei cu numele său, romanul nu acționează în ciuda „basmelor" pe care le înșiră, ci datorită lor, chiar din cauza caracterului său tendențios și a falsității al cărui exponent se face.

Inventată special pentru a amăgi, minciuna nu reprezintă pentru roman un defect pe care îi e îngăduit să-l corijeze; ea este legea sa, principiul său constitutiv, pe care, la urma urmei, n-are motive să o trădeze pentru că din ea își trage existența.

În sensul dictonului, romanul nu trebuie, bineînțeles, nici să „surprindă", nici să „redea" ceva real, dar nici nu se arată a fi un simulacru inutil, căci deși realitatea îi este definitiv inaccesibilă, el o atinge totuși într-un anumit punct decisiv, dînd chip dorinței *reale* de a o schimba. Cel ce „face" un roman exprimă chiar prin aceasta o dorință de schimbare care tinde să se înfăptuiască în două direcții, întrucît ori povestește născociri și schimbă *ceea ce este,* ori caută să se căsătorească deasupra condiției sale și schimbă *ceea ce este el*; oricum scriitorul refuză în orice caz realitatea empirică în numele unui vis personal pe care-l crede realizabil prin minciună și seducție. El își propune să cucerească lumea pe care o înșală și o seduce, doar pentru că îi contestă mai întîi ierarhiile, ca și atunci cînd își propune să parvină prin femei, el fiind în primul rînd un revoltat, un bărbat care nu-și acceptă originea și hotărăște în conștiință să-și modifice biografia. În opoziție cu eroul tragic sau epic care suferă pentru orînduirea al cărei martor este, „făcătorul de romane" reprezintă încă de la început un instigator, un denigrator al calităților și rangurilor, chiar

în eforturile sale de a le cîştiga pe cele mai înalte. Un parvenit deci, care-şi întemeiază speranţele pe intrigă şi mitomanie, dar şi un spirit îndrăgostit de libertate, decis să nu se încline în faţa ireversibilului, recalcitrant la ideile impuse, ca şi la situaţiile prestabilite, şi subversiv în ciuda conformismului căruia i se supune în cele din urmă. Prin amestecul de aspiraţii cărora le datorează atît insignifianţa cît şi acel eroism, dovedit cel puţin în atitudinea lui iniţială, „făcătorul" este în stare să asigure comunicarea între dorinţă şi realitate ce pare să-i confere acest titlu cam îndoielnic, căci visează fără îndoială, însă dorinţa sa trimite la realitate de vreme ce urmăreşte să o transforme, şi dacă îşi rescrie viaţa în mod premeditat, credinţa sa dinamică în schimbare şi în puterea imaginaţiei nu pierd nimic din valoarea de exemplu pentru majoritatea oamenilor. Admiţînd că romancierul concentrează în el esenţa însăşi a romanescului, aşa cum se spune, el îşi clarifică vocaţia de adevărat romancier, tocmai prin refuzul subversiv al realităţii imediate.

Romancierul este aşadar „făcător" care scrie în loc să treacă la acţiune, astfel încît ficţiunea creată de el oferă tuturor celor care împărtăşesc aceeaşi dorinţă de înălţare un model stimulator ? Distanţa între „a face" şi „a scrie" nu e atît de mare cît am putea presupune, mai ales că printr-o altă ambiguitate a sa, limbajul abolește uneori complet diferenţa (se scrie sau se face o carte), dar înainte de a căuta alăturării un argument mai solid, trebuie să observăm că termenul de „făcător", tocmai pentru că simplifică la extrem mijloacele şi scopurile, demonstrează foarte bine ceea ce genul romanesc nu poate face decît în mod contradictoriu sau cu totul neclar. La prima vedere, fără îndoială, performanţa la care ajunge — aceea de a se căsători deasupra condiţiei sale — pare mult prea limitată pentru a rezuma posibilităţile de acţiune aproape infinite pe care romanul a ştiut să şi le cîştige ; totuşi, privind mai îndeaproape, se vede mai bine cum de a putut reprezenta acţiunea romanescă prin excelenţă şi deveni aproape proverbială, căci ea asociază dra-

Scanned with CamScanner

gostea cu ambiția, minciuna cu adevărul, realul cu imaginarul în așa fel încît e suficient să variem compoziția motivelor sale pentru a obține o mulțime de situații inedite — mai complexe, mai ample, sau situate mai sus în sfera spiritului, dar toate legate de aceeași dorință radicală de schimbare (dorință care în istoria genului ar putea să explice credința sa în progres și, în general, nevoia sa de inovații ideologice sau formale). Chiar nefiind vorba despre niște tipuri umane ca Rastignac sau Julien Sorel, pentru care reușita „făcătorului" era un scop clar mărturisit (nici despre Balzac, atunci cînd recunoștea că reușita căsătoriei sale aristocratice îl interesa mai mult decît gloria *Comediei umane),* este cert că romanul se deosebește de toate celelalte arte, nu prin capacitatea sa de a reproduce realitatea, așa cum sîntem obișnuiți să credem, ci prin aceea de a recompune viața pentru a-i crea neîncetat condiții noi și de a o reorganiza. Pe drept cuvînt i se recunoaște în general romanului o dublă vocație sentimentală și socială, fără a deosebi totuși cu limpezime suprapunerea acestor două feluri de interese; într-adevăr el are nevoie de dragoste ca un mobil puternic al marilor transformări ale existenței pe care le transcrie cu predilecție în pseudostările sale civile; și se referă direct la societate întrucît ea este locul în care se formează toate categoriile umane, iau naștere toate pozițiile pe care își propune să *le transforme.* Datorită acestei voințe de remaniere, care ar putea fi secretul abundenței romanului și al insezisabilei sale unități, el dispune după bunul său plac de resursele utopiei, satirei (în ciuda ambiguității sale și a conformismului la care visează la urma urmei, spiritul critic este inseparabil de vocația sa), precum și ale metafizicii sau filozofiei, cu condiția de a ști să ia în serios acțiunea tipică a eroului său împotriva barierelor vieții. Fără îndoială, de la parvenitul revoltat și întreprinzător pe care-l imită în zonele inferioare ale ambiției, el a moștenit o fire de parazit și de nestatornic, dar și contradicțiile enorme, opacitatea care fac din el un caz atît de iritant pentru literatură. În virtutea planului inițial al cuceririi sale,

Scanned with CamScanner

de fapt el nu poate fi decît democratic și conservator[1] în același timp, chiar și atunci cînd afișează anumite convingeri bine marcate; aventurier și arivist, atunci cînd vizează cel mai înalt scop[2]; liber și dominator, burghez prin excelență, mereu dornic de ordine și sortit unei neliniști veșnice. Nu-i de mirare că trebuie ori să-l lași nedefinit, ori să-l faci să intre cu forța în rînd: el nu are altă lege decît dorința utopică în care este înrădăcinat dar această dorință în sine nu are sens în interiorul convențiilor literare cunoscute, ea nu există decît la limita dintre literatură și psihologie.

Fără îndoială că romanul nu declară el însuși ceea ce este, ci doar ceea ce vrea, spre ceea ce tinde prin dezvoltarea aparent arbitrară a formelor și ideilor sale. Deci, în acest sens trebuie să ne hazardăm, desigur nu pentru a-l închide încă o dată într-un cod abstract, ci străduindu-ne să regăsim nucleul primitiv — singurul care explică, poate, sălbăticia și cultura sa, puterea sa colectivă, individualismul și unitatea profundă afirmată pînă și prin situația sa de gen fără reguli. Altfel spus, pentru a încerca să-i reconstituim istoria sa intimă sau, dacă preferați, romanul său inițial.

---

[1] Conservatorismul romanului se poate exprima prin opțiuni în domeniul politicii sau ideologiei, însă spiritul său democratic constă în mișcarea însăși care-i permite să existe. Este ceea ce confirmă etnologii observînd că literatura romanescă este necunoscută în societățile împărțite în caste sau la popoarele primitive ale căror structuri sociale sînt imuabil fixate de tradiție: *„Absența romanului, teocrație,* scrie Etiemble, *teocrație, absența romanului" (C'est le bouquet,* p. 227).

[2] Arivismul romancierului, punct de plecare și caricatură a celor mai înalte ambiții spirituale ale sale, este una din temele care joacă în *Castelul* lui Kafka un rol voalat, dar esențial. K. arpentorul căruia Kafka îi conferă vocația unei arte juste, realiste și totale, nu este pentru autoritățile Castelului decît un aventurier care se folosește de femei pentru a parveni (c.f. Marthe Robert, *L'Ancien et le Nouveau).*

Scanned with CamScanner

II

A ISTORISI

„...ele redau atît de bine aparența adevărului din moment ce povestesc despre mamă, tată, rude."

Don Quijote

„«Ca toți oamenii, ești fiul romanului», acesta-i refrenul și înfrîngerea mea."

E. M. CIORAN

Părăsind domeniul teoriei — care nici nu era prea sigur — pentru lumea dorinței romanești pe care acum vom încerca s-o explorăm, sîntem înclinați să luăm în considerație un alt gen de imaginație, neexprimată în scris, care, în zona psihicului pur unde se situează de obicei, se prezintă ca un roman *avant la lettre* sau ca o ficțiune în stare incipientă. Grație lui Freud, care a descoperit-o pornind de la o reverie trează ce s-ar putea numi folclorul pacienților săi, se cunoaște, într-adevăr, la jumătatea drumului între psihologie și literatură, o formă de ficțiune elementară care, conștientă la copii, inconștientă la adultul normal și tenace în numeroase cazuri de nevroză, se dovedește atît de răspîndită și cu un conținut atît de constant încît trebuie să i se acorde o valoare aproape universală. Simplu, dar desăvîrșit și apt să traducă în structura și în temele sale o mulțime de intenții contradictorii pe care numai o analiză corespunzătoare le poate discerne, acest „tipar" de povestire poate varia sensibil de la caz la caz și poate trece prin diferite stadii de dezvoltare, dar nu-și schimbă decorul niciodată, nici personajele, nici subiectul; nu-și pierde niciodată coloratura afectivă nici dorințele confuze care-l

Scanned with CamScanner

obligă să se ascundă, astfel că monotonia sa pare legată de o necesitate primară, ba chiar de însuşi principiul imaginaţiei. Aşa cum îl descrie Freud, pornind de la incomparabila sa experienţă clinică, se prezintă ca un fel de visare trează, care, căzînd odată în adîncurile psihicului ajunge doar un biet fragment uitat din arheologia noastră, una dintre acele rămăşiţe, pe care în mod conştient (sau mai degrabă inconştient) le putem considera inexistente, fără să le bănuim niciodată valoarea. Evident, el e interesant mai mult pentru psihologie, dar poate fi privit şi ca o bucată de literatură tăcută, un text nescris care, deşi compus fără cuvinte şi lipsit de orice public, are totuşi intensitatea şi sensul unei creaţii autentice. Pentru a evoca aspectul dublu psihologic şi literar al micului mit astfel regăsit, şi subliniind originalitatea structurii sale, specificitatea conţinutului său şi înfăţişarea patologică sub care e chemat să retrăiască, Freud n-ar fi putut desigur să găsească un termen mai potrivit care între timp a devenit clasic, decît acela de „roman familial al nevroticilor“. [1]

Despre această povestire fabuloasă, mincinoasă, deci şi minunată, Freud ne spune că orice om o născoceşte conştient în copilărie, dar o uită, sau mai degrabă o „refulează“ îndată ce exigenţele evoluţiei sale nu-i mai permit s-o accepte. Nu e aşadar de mirare că a fost nevoie să aşteptăm apariţia psihanalizei pentru a o vedea ieşită din uitare : ignorată de adultul normal şi neavînd

---

[1] *Der Familienroman der Neurotiker* a fost publicat pentru prima dată în cartea lui Otto Rank ; *Der Mythos der Geburt des Helden (Mitul renaşterii eroilor)*, Leipzig şi Viena 1909, apoi în *Gesammelte Werke (Opere complete)*, Londra 1941, Vol. VII, p. 224. Freud „dăduse“ într-un fel micul eseu tînărului său discipol care se specializase în analiza mitologiilor. Totuşi, descoperirea „romanului familial“ nu datează din 1909, Freud îl cunoştea cu mult înainte, în orice caz îl menţionează încă din 1897 într-o scrisoare către Wilhelm Fliess, iar în 1899 îi dă numele care va rămîne în teoria psihanalitică. De fapt, teoria *romanului familial* s-a format cu totul empiric, şi reflectă reorientările survenite în gîndirea freudiană în perioada grea a începuturilor. Frapat de rolul acestei ciudate producţii în gîndirea celor mai grav bolnavi,

Scanned with CamScanner

în consecință nici un sens, nici loc printre lucrurile obișnuite ale vieții, ea nu revine de obicei decît în condițiile speciale ale curei analitice, sub formă de vestigii mai mult sau mai puțin bine păstrate care, odată completate și adunate cu ajutorul unei interpretări potrivite, se recompun în sfîrșit într-un tot coerent. Conștientă și normală la începuturile sale îndepărtate, ea este, deci, inconștientă și patologică atunci cînd se păstrează tot restul vieții. Dar dacă nu se păstrează în psihicul omului decît ca un arhaism simptomatic, ea nu se mulțumește nicidecum să fie doar o mărturie a unei vîrste revolute sau un atavism nesănătos, ci poate să revendice chiar o anumită eternitate, pentru că fiecare copil o reface în liniștea visului său ca și cum ar fi mereu inedită.

Copilul nu ajunge la „romanul său familial", numai din joacă și de plăcerea minciunii — chiar dacă în mod firesc jocul și minciuna nu sînt cele mai neînsemnate din motivele sale — ci, spune Freud, pentru că are nevoie de el într-un moment de criză gravă, pentru a depăși prima decepție care amenință să-i năruie idila familială. Într-adevăr, mult timp copilul vede în părinții săi puteri tutelare care îi dăruie fără încetare dragostea și atențiile lor, în schimbul cărora el îi investește spontan nu numai cu o putere absolută, dar și cu o capacitate de iubire nemăsurată, considerîndu-i desăvîrșiți, cu însușiri care îi plasează într-o sferă aparte, deasupra lumii omenești. Pentru ființa plăpîndă amenințată din toate

---

Freud o consideră la început un simptom patologic semnalînd în esență paranoia ; de aici numele de *Entfremdungsroman* (romanul alienării) prin care se exprima atunci ideea unui refuz psihotic al realității. Dar o experiență mai amplă îl determină să-și schimbe părerea și îi recunoaște „romanului familial" un caracter nevrotic cu totul general, independent de etichetările nosografice. Titlul eseului poartă pecetea acestei concepții, însă în textul însuși, Freud consideră clar fenomenul ca o experiență normală și universală a vieții infantile ; nu e patologic decît la adultul care continuă să creadă în el și să-l elaboreze mai departe. În concluzie, *romanul familial* poate fi definit ca un expedient la care recurge imaginația pentru a rezolva criza tipică a dezvoltării umane așa cum o determină „complexul lui Oedip".

Scanned with CamScanner

părţile, această idealizare aduce avantaje serioase; de fapt ea găseşte aici ceea ce-i lipseşte sentimentului existenţei sale precare, întîi o garanţie de securitate (protectorii atotputernici sînt mai eficienţi decît oamenii, ei înşişi dezarmaţi), apoi o explicaţie onorabilă a slăbiciunii sale (nu e nici o ruşine să te simţi mic în faţa încarnării absolutului), şi, în sfîrşit, un mijloc de a răsturna întreaga situaţie, întrucît a-ţi diviniza părinţii înseamnă a deveni tu însuţi copilul-zeu.

Într-un cuvînt, aici, apologetul beneficiază primul de virtuţile presupuse ale idealului său : dragostea pe care o dă îi revine imediat, gloria părinţilor săi se răsfrînge asupra lui, iar oglinda concavă a admiraţiei sale îi redă pe loc propria sa imagine mărită. Aşa cum narcisismul infantil care inspiră această glorificare a familiei amplifică şi eternizează toate obiectele cu care se poate identifica, lumea hiperbolică a primei copilării are în mod firesc tendinţa de a se perpetua ; or viaţa însăşi decide altfel, întrucît copilul creşte, grija continuă cu care era înconjurat începe să slăbească, dragostea a lor săi i se pare deci micşorată, şi dacă mai trebuie s-o şi împartă efectiv cu unul sau mai mulţi noi veniţi, nimic nu-l poate împiedica să se considere deposedat, victimă a unei impoşturi sau a unei adevărate trădări. Nu doar că nu mai e singurul iubit, copilul-rege, sau micul zeu, care avea dreptul la o îngrijire continuă şi exclusivă, dar chiar începe să bănuie că mama şi tatăl său nu sînt unicii părinţi de pe lume, un început de experienţă socială îl învaţă că mai sînt şi alţii, mulţi alţii, printre care unii sînt superiori într-un fel sau altul părinţilor săi, avînd mai mult spirit, fiind mai buni, avînd mai multă avere sau o situaţie socială mai bună. S-a sfîrşit cu vechiul cult orb la care se limitau altădată toate raţionamentele lui ; decepţia sentimentală însoţită de umilinţă îl ajută să observe acum, să compare, să măsoare, pe scurt, să înlocuiască credinţa cu spiritul critic, iar eternitatea cu realitatea tulbure a vremii. Se înţelege de la sine că această trecere necesară nu se săvîrşeşte fără zbucium, copilul chiar se străduieşte s-o întîrzie, fiind prins între exigenţele trezirii sale intelec-

tuale și atașamentul față de credințele perimate a căror abandonare, de altfel, îl va pune pe el însuși în pericol. Obligat să meargă înainte din teama de a nu pierde beneficiul achizițiilor sale, dar incapabil să renunțe la paradisul pe care totuși îl mai crede veșnic, el nu scapă din această alternativă sfîșietoare decît refugiindu-se într-o lume mai receptivă față de dorințele sale, altfel spus, alegînd visul. În acest fel se povestesc, întîmplări, sau mai degrabă o poveste care nu e altceva decît angajarea tendențioasă a propriei istorii, un basm biografic menit să explice umilința nespusă de a fi neînzestrat, de a nu fi iubit, un basm care mai dă și posibilitatea de a se plînge, de a se consola și răzbuna printr-o singură manifestare a imaginației, în care nu se știe pînă la urmă ce domină, compasiunea sau renegarea.

Pentru a compune intriga „romanului său familial", copilul n-are dealtfel nevoie de o punere în scenă foarte complicată, lui îi ajunge să treacă pe seama unui fapt exterior schimbarea intimă ale cărei motive îi rămîn ascunse : deveniți de nerecunoscut în ochii săi de cînd le descoperă un chip uman, părinții i se par atît de schimbați că nu-i mai poate recunoaște ca ai săi și conchide că nu sînt părinții lui adevărați, ci literalmente niște străini, niște oameni oarecare cu care n-are nimic comun decît că l-au adăpostit și l-au crescut. Interpretînd astfel sentimentul de înstrăinare pe care i-l inspiră acum foștii săi idoli demascați, el poate de-acum înainte să se simtă un copil găsit sau adoptat, a cărui familie adevărată, bineînțeles regală sau nobilă, sau în orice caz influentă, îl va descoperi într-o bună zi pentru a-l repune, în sfîrșit, în drepturile sale. Se simțea el părăsit, jignit, nedreptățit de soarta sa și mîhnit de niște părinți nedemni de el ; avea dreptate, pentru că a fost cu adevărat abandonat și pentru că părinții săi necunoscuți nu-i pot dărui nici dragostea nici bunurile lor. Într-un cuvînt, basmul explică totul, el justifică cele mai grave represalii și motivează renegarea (greșeala părinților nobili fictivi va fi răzbunată asupra părinților reali, a căror lipsă de distincție accentuează și explică josnicia). Da-

Scanned with CamScanner

torită acestei deplasări subtile care duce în același timp la o acuzație și la o scuză mascată — părinții sînt vinovați că par ceea ce nu sînt, totuși ei nu sînt cu adevărat în cauză pentru că ceea ce dezamăgește la ei trece în contul unor oameni străini [1] — copilul ajunge, cel puțin mental, să rezolve cele două sarcini contradictorii — să se maturizeze refuzînd progresul — pe care altminteri nu are nici o șansă de a le împăca. Este adevărat că își îndepărtează părinții manifestîndu-și dorința de independență față de ei rupînd astfel cu credința irațională, din trecutul său, iar pe de altă parte anulează distanța deoarece părinții imaginației sale seamănă cu foștii zei, așa încît făcînd un pas real către independența afectivă și spiritul critic, el reușește să prelungească cîtva timp idila familială al cărei sfîrșit el însuși îl presimte.

Primul moment al „romanului familial" se oprește la această dezbatere pur narcisistică de care copilul, determinat de particularitățile psihice ale vîrstei, nu are nici dorința, nici posibilitatea de a se elibera [2]. Singur în fața

---

[1] „Dar acesta care vorbește nu este tatăl meu, strigă Oscar M., eroul lui Kafka dintr-o povestire neterminată ce poate fi considerată o schiță a *Verdictului*, tatăl meu adevărat totuși m-ar fi îmbrățișat, ar fi chemat-o pe mama..." Foarte șocat de izul de misticism pe care credea că-l simte în această frază („Tatăl meu adevărat nu poate să nu vină...") André Breton voia să considere fragmentul ca text apocrif. Nu merita osteneala să meargă așa departe. Aici Kafka exprimă literal fantasma semnificativă a „romanului familial", cum de fapt va face mai tîrziu în amplificarea epică, grandioasă și grotescă în același timp, de unde se vor naște „judecătorii" și „domnii" săi. Notăm că ideea unui tată imaginar îi vine lui Oscar în timpul unei scene în care tatăl său adevărat se arată extrem de dur, decepționîndu-l. Și la fel ca în versiunea mai elaborată a *Verdictului*, această aluzie prea directă la „romanul familial" a fost suprimată, nu fără motiv, căci pentru un erou mai matur fantasma a devenit inconștientă, deci ea nu se poate exprima decît printr-un sistem complex de transpuneri care nu permit să fie identificată.

[2] Teoria narcisismului fiind introdusă de Freud numai în 1914, *Romanul familial al nevroticilor* (1909) nu o folosește sub acest nume. Dar ea este implicită, și felul în care Freud analizează supraestimarea infantilă a imaginii părinților ca și în general miș-

a două cupluri aparent antitetice, pe care le înglobează în aceeași venerație și același resentiment, el rămîne în afara iubirii și a conflictelor legate de ea, de aceea nimic nu-l tulbură, decît răfuielile cu propriul său orgoliu, și dacă se rănește, o face oarecum suveran, fără a încălca exigențele vanității sale. În interiorul acestui spațiu limitat în sine, și tocmai de aceea fără măsură, al meu și al tău se disting greu, celălalt și cu mine își schimbă neîncetat însușirile, acuzatori și acuzați sînt perfect consubstanțiali, încît nu există răzbunare care să nu se întoarcă asupra răzbunătorului, nici revoltă sau ruptură care să nu se întoarcă asupra revoltatului. Povestea ajunge aici la limita dezvoltării sale ; din lipsă de personaje individualizate, îndeajuns de distincte, suficient despărțite între ele pentru a putea intra în contact sau a angaja o luptă, ea nu tratează niciodată decît despre o veleitate de eliberare, despre o tentativă de evaziune care nu este încă decît o reîntoarcere amînată.

De fapt, romanul nu are acces la o lume mai vie decît atunci cînd cunoaște sexualitatea, și odată cu ea noțiunea de *diferență,* fără de care ideile de înțelegere, de conflict, de unire sau de separare rămîn în sens propriu ininteligibile. Atît timp cît copilul își privește tatăl și mama ca pe niște creaturi asemănătoare, nimic nu-l împiedică să-i iubească sau să-i urască pe amîndoi fără să fie preocupat de diferența fundamentală care întemeiază legătura lor și care orientează, dintotdeauna, fără știrea lui, propriile-i preferințe afective ; dar de îndată ce se lămurește asupra originilor vieții (dorința de a cunoaște nefiind încă hrănită decît de el însuși, evident, originile propriei vieți îi incită mai întîi curiozitatea) el ajunge să ghicească consecința majoră a acestei desco-

---

carea megalomană ce inspiră fantasma sub cele mai multe din înfățișările sale, demonstrează ce importanță a dat el acestei idei care puțin după aceea va deveni axa reflexiilor sale. Se poate deci considera sub unghiul narcisismului situația tipică comună tuturor pseudobiografiilor, mai ales că în mitul Copilului găsit, ea nu are nici o altă explicație.

Scanned with CamScanner

periri, ceâ mai tulburătoare din cîte îi sînt rezervate: dacă cei doi părinţi nu joacă acelaşi rol în geneza unei existenţe, înseamnă că cele două titluri de care ei se prevalează oficial nu-i oferă nici ele acelaşi grad de certitudine, unul fiind întotdeauna sigur, celălalt întotdeauna îndoielnic şi pe deasupra foarte greu de dovedit. Or, dacă e adevărat că incertitudinea oricărei genealogii provine numai de la paternitate, dubla renegare prin care copilul îşi asigură liberul joc al revendicărilor devine inadecvată, povestea nu se poate menţine fără a se autocondamna la anacronism, ceea ce i-ar slăbi credibilitatea şi ar proiecta-o înapoi, contrar vocaţiei sale. Deci, ea decide s-o respecte pe mamă — îndepărtînd-o din cîmpul său de acţiune — pentru a-i atribui numai tatălui grandoarea sau noblеţea, care rămîn cele mai bune mijloace de îndeplinire a scopurilor ei. Hotărît să-şi respecte mama adevărată cu adevăratele ei trăsături şi starea ei umilă, copilul nu mai acţionează decît asupra tatălui al cărui caracter îndoielnic îl cunoaşte (trecînd imediat de la bănuială la faptă) aşa încît cu o mamă de rînd şi cu un tată-rege himeric cu atît mai absent cu cît e mai sus situat, el îşi atribuie o naştere nelegitimă care îi lansează pseudobiografia pe căi noi unde îi aşteaptă bineînţeles multe peripeţii. Uniunea indisolubilă a cuplului întîlneşte aici o solidă respingere ; fiecare dintre cei doi părinţi devine disponibil pentru alţi parteneri amoroşi şi o ia pe drumul lui propriu, mama exclusă din afabulaţie reintră în realitate în momentul în care tatăl iese ; cele două figuri nu mai aparţin aceleiaşi lumi, ele aparţin acestor două categorii bine distincte : una feminină, apropiată şi tri vială, alta masculină, îndepărtată şi nobilă, fiecare în parte fiind scindată în două, printr-o opoziţie constantă a sentimentelor şi ideilor. Romanul propriu-zis începe prin această opoziţie care, în măsura în care se întemeiază pe diferenţa dintre sexe şi pe toate antitezele şi distincţiile derivate din acest model, deschide mii de perspective aventurii, intrigii, conflictului, pe scurt, un viitor al acţiunii în care îşi va putea preciza scopurile fără a renunţa totuşi la ambiguităţi.

Scanned with CamScanner

Noua tendință a romanului, de data aceasta sexuală, își trădează motivele pînă și în vicleniile pe care le folosește pentru a le camufla. Într-adevăr, declarîndu-se nelegitim, copilul se plasează într-o situație care, dorită desigur de el, permite deducerea adevăratelor motive și calea dorințelor sale ascunse. Mai întîi își păstrează mama pe lîngă el, și această vecinătate creează o intimitate cu atît mai strînsă cu cît începe să se impună în povestire ca unica legătură concretă; apoi — dar de fapt cele două procedee sînt atît de apropiate că este aproape imposibil să le separi — el își surghiunește tatăl într-un regat creat de fantezie, într-un transcendent al familiei, ceea ce înseamnă un omagiu și mai degrabă un exil, căci pentru rolul pe care îl joacă în ordinea firească a vieții, acest tată regesc și necunoscut, acest etern absent ar putea la fel de bine să nu existe, să fie o fantomă, un mort căruia i s-ar putea dedica și un cult, dar al cărui loc este gol și poate fi ocupat. Dacă ne gîndim că pentru regizorul inconștient care asigură aranjarea poveștii, orice apropiere echivalează cu o apropiere sexuală, orice absență cu moartea și orice suprimare cu crima (inconștientul ignorînd moartea, el nu o concepe niciodată decît sub forma unei absențe prelungite), se vede de îndată că inegalitatea *socială* a celor doi părinți nu corespunde numai judecății de valoare care pare s-o motiveze ci, mai curînd, unei situații afective scabroase, chiar aceea pe care romanul are sarcina să o spună și să o treacă sub tăcere, străduindu-se însă să-i pună capăt. Ceea ce se exprimă aici sub forma unei inegalități de condiție nu poate fi înțeles decît ca o aluzie la încercarea cea mai dureroasă din copilărie, ca amintire a conflictului de care Freud leagă numele legendar al lui Oedip,[1] demonstrînd că orice bărbat trebuie să-i înfrunte

[1] Legenda lui Oedip, combină remarcabil motivul Copilului găsit, presexual și în acest sens cel puțin inocent, cu teama paricidului și incestului în care Freud a găsit confirmarea analizei faptelor psihice inconștiente. Oedip este fiu de rege, dar a fost crescut de niște ciobani și nașterea lui rămîne o enigmă. În *Mitul nașterii eroului*, unde, repet, a apărut pentru prima dată eseul lui

într-o zi pericolul dublu, oriunde s-ar fi născut. Să-ţi omori tatăl ca s-o posezi pe mama ta pe care o rîvneşti în ciuda celor mai teribile interdicţii! Fără îndoială că micul Oedip al romanului nostru nu spune clar că aceasta îi este dorinţa cea mai ascunsă, dar felul său de a eluda subiectul reprezintă o consimţire şi cu toate că nu vorbeşte despre acest lucru decît prin eufemism sau prin aluzie, înseşi subterfugiile trădează în mod cert fondul gîndirii sale. Astfel, el nu-şi ucide tatăl, îl exclude pur şi simplu din cercul familial, fabricîndu-şi un tată ideal ale cărui calităţi speră să şi le însuşească, îşi transformă mama într-o persoană disponibilă pentru a

---

Freud asupra „romanului familial", Otto Rank a demonstrat printr-o mulţime de exemple cît sînt de decisive accidentele naşterii pentru misiunea eroică, aşa cum e concepută de mituri şi legende. Nu există erou mitic, cuceritor legendar sau profet religios care să nu aibă o naştere anormală într-un fel, obscură sau miraculoasă, fabuloasă sau divină, nu există personaj predestinat care să-şi trăiască anii copilăriei pe lîngă cei doi părinţi, în căldura dragostei lor comune; toţi vin pe lume într-un fel „pe dos", şi tocmai în aceasta constă vocaţia lor. Printre nenumăratele motive inconştiente pe care le descoperă Rank în adîncul acestei renegări universale, unele compensează sentimentul de inferioritate al copilului datorat unei naşteri premature şi lunga dependenţă pe care o determină; altele amintesc de lupta ancestrală care opune generaţiile; toate servesc ca mijloc de apărare împotriva celor două crime majore care sînt paricidul şi incestul. Megalomania infantilă joacă aici un rol important. Bela Grunberger (cf. *Narcisismul*, Paris, 1971) raportînd psihologia eroismului la narcisism, a cărui teorie a reînoit-o în profunzime, defineşte eroul ca pe *cineva care nu vrea să-şi datoreze viaţa nimănui;* născut în afara legilor naturale, fără împerechere, el este acela care se zămisleşte singur, fiu de zeu (copilul divin formînd cu părinţii săi o triadă narcisistă) sau, la un nivel mai omenesc, fiul faptelor sale. De aceea, în principiu, eroul nu-şi găseşte părinţii adevăraţi(doar în romanul familial şi, cum vom vedea mai departe, în prelungirea sa folclorică, care este basmul): trebuie să rămînă fără familie, adică s-o renege, pentru ca autogeneza şi singurătatea care rezultă de aici să confirme misiunea sa. În această privinţă cazul lui Oedip este o excepţie: el îi regăseşte pe Laios şi Iocasta şi săvîrşeşte asupra lor crima dublă pe care romanul familial are exact scopul s-o evite. Dar e adevărat că Oedip nu este personaj de roman ci erou de tragedie.

Scanned with CamScanner

se putea amesteca în problemele ei sentimentale, a asista la iubirile ei, a schimba starea civilă a copiilor ei, și a găsi în această intimitate un echivalent al posesiunii visate, fără a se teme de pedeapsa specifică ce sancționează cele două crime ale sale (castrarea, după Freud, sau orbirea lui Oedip care este un simbol atenuat al acesteia). În interiorul triunghiului familial al cărui spațiu afectiv îl organizează singur, el sugerează ceea ce trebuie să nege, dezvăluie scopul pe care îl evită, e mereu la un pas de pericolul spre care-l duce pasiunea interzisă și, în sfîrșit, jonglează atît de abil cu destinul tragic al lui Oedip că ajunge să guste tentația păzindu-se totuși să nu cadă în ea[1]. Judecînd doar prin prisma acestui compromis extraordinar, trebuie mărturisit că romanul familial își merită pe deplin creditul și succesul care-l așteaptă în ziua cînd epitetul său va cădea în uitare : el aduce, conflictului tipic al copilăriei, acestei crize care dincolo de toate determinările specifice este semnul distinctiv al umanului, nu o soluție, desigur, ci cel mai simplu, cel mai ingenios, cel mai genial dintre expediente.

Se pare că pornind de la acest motiv „oedipian" dragostea și ura să fie strict despărțite și să nu se treacă de la una la alta așa cum se întîmpla în faza anterioară a povestirii, cînd ignoranța povestitorului le obliga să se amestece. Copilul găsit nu-și înțelegea părinții decît printr-o puternică proiectare sau identificare, care-i anula

---

[1] Adevăratul romancier merge deseori mult mai departe. Dostoievschi dorise conștient moartea tatălui său la o vîrstă la care o asemenea dorință, dacă supraviețuiește rezoluției „complexului lui Oedip", a devenit de mult timp inconștientă. Tatăl său fiind realmente asasinat și pe deasupra castrat de servitorii săi, el a avut o remușcare insuportabilă de care pare a fi încercat să se elibereze în cărțile sale, luînd explicit ca subiect paricidul. Observăm în același timp că motivul complementar al insuccesului este departe de a juca un rol așa de evident în romanele sale. Dealtfel, romanul în general lasă să planeze un tabu asupra temei incestului matern, încît n-o tratează decît prin intermediul figurilor subiective, uneori printr-o dragoste fraternă incestuoasă (Thomas Mann, Musil).

Scanned with CamScanner

ca persoane separate ; de aici echivocul sentimentelor sale şi absenţa conflictului care îi paraliza acţiunea ; cît despre Bastard, el ştie măcar pe cine iubeşte şi pe cine urăşte, el cunoaşte mobilul preferinţei sale, şi oricît de descumpănit ar fi în această situaţie de criză, indică, aparent fără echivoc, în ce mod doreşte să pună capăt conflictului. Dar şi pentru el lucrurile nu sînt nici pe departe atît de net tranşate ; în realitate nu scapă de ambiguitate, dimpotrivă, se afundă în ea, datorită unei alte opoziţii care oscilează de această dată între dragoste şi admiraţie, între înclinaţiile sexuale şi idealul moral, sau, pentru a rezuma antiteza într-o formulă convenţională, între exigenţele inimii şi imperativele nu mai puţin tiranice ale sipiritului. Inegalitatea de condiţie, inventată pentru nevoile cauzei oedipiene, este în această privinţă încă o dovadă irecuzabilă, ea demască aproape provocator divorţul între dragoste şi ideal care măreşte suferinţele copilului, e adevărat nu fără a-l ajuta în greaua-i ucenicie. Căci, aici, mama nu este apropiată decît cu preţul înjosirii ei, dragostea însăşi o umileşte, în timp ce tatăl detestat rămîne mereu în zona ideală, singura care se potriveşte cu statutul său de excepţie. Din regină ce era, mama decade dintr-o dată la o condiţie socială umilă, dar la acest rang de om de rînd ori de slugă se adaugă şi degradarea morală, pentru că povestea nelegitimităţii nu are altă bază decît un adulter presupus. Condamnată moral chiar prin ceea ce-i provoacă decăderea socială, mamei i se impută atunci tot atîtea aventuri amoroase cîţi copii a avut, sau cîte e în stare povestitorul să inventeze, astfel încît, pierzînd dintr-o dată tronul şi virtutea, ea coboară curînd la rangul de servitoare, de femeie pierdută, chiar pur şi simplu de prostituată (faptul că aceste imagini, din punct de vedere ierarhic atît de opuse, rămîn totuşi intim amestecate în viaţa inconştientului, este ceea ce psihanaliza ştie foarte bine să demonstreze, citînd în sprijinul tezelor sale imensa zonă din literatura romanescă ce trăieşte numai dintr-o atare confuzie). Iată copilul într-o dilemă fatală : de vreme ce a legat sexualitatea de „cădere", ca orice

Scanned with CamScanner

teolog, trebuie să nege obiectul iubirii tocmai din cauza atracției sale (mama *cade* de fapt chiar în clipa în care i se recunoaște calitatea de femeie dezirabilă), și să admire, să imite, să egaleze, sau chiar să depășească obiectul urii pe care tînjește să-l ucidă. O situație atît de ambiguă este plină de conflicte foarte grave, dar oricît de serioase i-ar fi urmările atunci cînd este prost rezolvată, romanul nu caută prin nimic s-o surmonteze, din contră, el o îngroașă, se mîndrește cu ea, o afișează în toate chipurile, știind bine, fără îndoială, că este singura justificare plauzibilă a înșelătoriei biografice pe care are sarcina să o ducă la bun sfîrșit (crezînd el însuși în ea, pentru a fi fidel noului său realism). Într-adevăr, dacă e ireproșabilă, mama îi irosește dinainte toate speranțele de a-și îndrepta viața pe care romanul este obligat să se bizuie ; în schimb, dacă e vinovată și înjosită, ea îi permite copilului să-și înlăture din biografie toate elementele umilitoare sau indezirabile — un tată mediocru, o existență pe veci limitată, frați și surori a căror prezență amintește necesitatea intolerabilă a împărțelii. Astfel, greșeala maternă este condiția propriei sale măriri, iar el nu-și face scrupule din a o exploata, fie că revendică starea de bastard ca un privilegiu exclusiv, fapt care-l ridică deasupra restului familiei și-l face „interesant" ; fie, din contră, transformîndu-și toți frații și toate surorile în bastarzi, ceea ce-l duce tot la singularizare debarasîndu-l de rivalii cei mai inoportuni. Dar, oricum interpretează acest adulter providențial, punctul slab al stării sale civile este în mod necesar punctul forte al romanului, singurul pe care într-adevăr poate conta pentru a-și croi, în sfîrșit, o împărăție fictivă pe măsura ambițiilor sale, unde să troneze cu o oarecare aparență de îndreptățire ca stăpîn absolut pe destinul său.

Deci, eroul poveștii Bastardului „face" chiar un roman, în sensul în care-l înțelege arivistul din locuțiune : el „parvine" prin femei sau, mai exact, prin femeia care întruchipează întreaga seducție a celorlalte, ca și firea specific falibilă și înșelătoare a feminității („eternul fe-

minin" şi misoginia reînoiesc aici vechea lor alianţă). Totuşi, această cucerire pur socială nu epuizează deloc pofta lui de putere, chiar dacă rămîne principala lui grijă ; el năzuieşte dincolo de rang, la absolutul creaţiei, şi îl obţine prin actul imaginar cel mai simplu, punînd stăpînire pe sursa întregii puteri creatoare care în ochii săi este puterea virilă paternă. Naşterea *misterioasă* a Copilului găsit nu-i era în acest sens de nici un folos, dar îndată ce o schimbă cu naşterea *ruşinoasă* şi *glorioasă* a Bastardului — glorie şi ruşine fac aici totuna, una o confirmă pe cealaltă [1] — el intervine personal în procesul intim al zămislirii, el este cel care schimbă legăturile de sînge, provoacă rudenii, „face concurenţă stării civile", pe scurt, participă activ la fabricarea secretă a vie-

[1] Dostoievski cel care, ca orice romancier, dar fără îndoială mai conştient decît majoritatea, îşi înspiră opera din tezaurul inepuizabil al „romanului familial", tratează figura Bastardului cu o penetraţie şi o profunzime de analiză care confirmă cu anticipaţie vederile freudiene cele mai îndrăzneţe. Astfel, personajul său *Adolescentul* din romanul cu acelaşi nume pe care hazardul l-a împopoţonat cu un nume princiar, nefiind decît fiu natural al unui moşier de provincie şi fiu legitim al unui bătrîn servitor, se făleşte fără pic de ruşine cu naşterea sa nelegitimă încît îşi atrage următoarea replică a unui interlocutor : „Aceste sentimente vă fac onoare, bineînţeles... Totuşi, eu în locul dumneavoastră nu mi-aş face o glorie că sînt fiu natural... *Parc-aţi fi la nuntă !*" (sublinierea îmi aparţine). În această frază, Dostoievski atinge adîncul cel mai întunecat al lăudăroşeniei Bastardului, care nu este numai umilire şi reacţie a orgoliului ci şi dorinţă prost mascată de a se amesteca în relaţiile intime ale părinţilor săi, sau cum spun psihanaliştii în „scena primitivă". Căci aici ar fi vorba de o situaţie autobiografică, am putea crede, dealtfel, bazîndu-ne pe versiunea pe care Dostoievski însuşi a dat-o despre împrejurările primei sale crize de epilepsie care ar fi avut loc în faţa camerei părinţilor săi. Un alt bastard al lui Dostoievski, Smerdiakov, se caracterizează în relaţiile cu ceilalţi prin aceeaşi laudă deşartă. De aici, repulsia pe care i-o insipră lui Ivan Karamazov, fiul legitim, parcid în intenţie, care-şi recunoaşte în el dublul, imitaţia josnică a pornirilor sale diabolice. Aici bastardul săvîrşeşte actul ucigaş pe care cei doi fii legitimi se mulţumesc să-l viseze, Ivan prin exagerarea narcisistă, Dmitri prin gelozie sexuală (la care autorul, tot în concordanţă cu teoria psihanalitică, adaugă motivul banului).

Scanned with CamScanner

ţii, ca şi tatăl său populează lumea, însă fără bariere materiale, ca dumnezeu [1]. După ce i-a luat tatălui-soţ femeia pe care o rîvnea în două ipostaze — ca partener sexual şi ca instrument al triumfului său social — îl deposedează şi pe tatăl-zeu, de puterea falică creatoare prin excelenţă, singura care-l situează în postura de a-şi egala modelul [2]. Suprimat, deposedat, castrat, negat astfel în toate chipurile imaginabile, tatăl este acum imitat în funcţia sa cea mai reprezentativă şi dintre toate cea mai pizmuită. Dar imitaţia care-l distruge este, ca întotdeauna, un act de devotament, mărturia însăşi a unei pietăţi pe care nimic n-o clinteşte şi n-o ştirbeşte, aşa încît modelul renaşte neîncetat şi reînvie rivalul. Imitatorul fermecat de magia cultului său infantil devine incapabil să se elibereze : romanul din care voia să facă un act nu este decît un imposibil rămas-bun, pe care poate doar să-l prelungească [3].

---

[1] Tot Dostoievski scrie în Carnetele sale : *„A fi Dumnezeu"* şi *„A fi primul la toate"*. Cf. Dominique Arban : *Anii de ucenicie ai lui Feodor Dostoievski,* Paris 1968.

[2] Rolul dublu pe care „romanul familial" îl atribuie implicit femeii este definit prin însăşi situaţia care formează fondul *Castelului* lui Kafka, intrigă al cărei sens nu este remarcat în general de exegeţi, poate tocmai din cauza unei claritaţi prea mari ; arpentorul K. este sedus de Frieda în momentul cînd află că e metresa lui Klamm, un tată văzut, fără nici o îndoială, cu ironia adultului, dar printr-o amplificare fabuloasă care-i trădează originile infantile. El vrea s-o ia de nevastă, dar după cîtva timp, simţind faţă de ea o oarecare îndepărtare, se întreabă dacă nu cumva „reflectarea" lui Klamm o face „aşa de înebunitor de frumoasă" şi dacă nu cumva altă amantă a lui Klamm nu l-ar fi sedus în egală măsură. Dealtfel, Frieda însăşi îi reproşează că o consideră ca pe un „gaj" în eforturile lui de a ajunge pînă la Klamm, altfel spus pentru a *parveni*, teză pe care autorităţile Castelului se grăbesc s-o confirme.

[3] În celebra scrisoare către tatăl său, Kafka scrie :"... Astfel, (prin literatură) mă îndepărtasem efectiv de tine, singur, destul de mult... Eram într-un fel în afara pericolului... Bineînţeles era o iluzie, nu eram, sau nu încă, liber. În cărţile mele era vorba despre tine, nu făceam decît să mă plîng de ceea ce nu puteam să mă plîng la pieptul tău... Era un adio pe care ţi-l spuneam, un adio prelungit cu bună ştiinţă..."

Scanned with CamScanner

Bastardul îşi ucide veşnic tatăl ca să-l înlocuiască, să-l copieze sau să meargă mai departe decît el, hotărînd „să-şi facă un drum". Criminal în sine, nu accidental, ci total datorită chiar inspiraţiei sale, el antrenează romanul după sine în ciclul încălcării interdicţiei, în care se învîrteşte fără sfîrşit în jurul conştiinţei sale încărcate şi al revoltei, scandalizat de limitările fiinţei sale, vinovat, ruşinat, obsedat de ispăşire şi pedeapsă [1]. Orice-ar spune pentru a-şi găsi o justificare a temelor sale, crima, subversiunea, uzurparea sînt legile care-l guvernează pînă şi în privinţa moralismului de formă, afişat adeseori, cu predilecţie [2]. E adevărat că în virtutea organizării „oedipiene" care-i atribuie afinităţi specifice cu ipocrizia, intriga, complotul, el poate considera, după cum îi convine, încălcarea legilor prin intermediul ridicolului sau trivialităţii, poate zugrăvi crima în culori şterse, poate mărunţi sacrilegiul în bîrfeli mărunte, poate vorbi despre fatalitate într-un limbaj de alcov, de spovedanie sau de anecdote scabroase.

Oricît de proteice ar fi conţinutul şi tehnicile sale, el a primit arta echivocului de la diavol, iar priceperea de a înnoda toate situaţiile o datorează tot diavolului, de

---

[1] Deseori s-a observat că orice roman s-ar putea intitula *Crimă şi pedeapsă*; e adevărat, existenţa „romanului familial" arată de ce şi în ce măsură. Dar considerînd genul sub unghiul celor două tendinţe fundamentale, orice roman s-ar putea de asemenea numi: *Procesul, Verdictul, Educaţia sentimentală, Umiliţi şi obidiţi, Căutarea absolutului* şi poate mai presus de orice, *Bîlciul deşertăciunilor.*

[2] Că romanul este imoral, independent de conţinutul şi tendinţele sale moralizatoare ori mesianice în care se complace prin natura sa — tocmai datorită fondului său —, acest lucru l-au ştiut dintotdeauna romancierii, atunci cînd şi-au privit arta la nivelul profund de unde vine adevărul ei, şi nu superficial, de la nivelul propriilor alibiuri. După ce a încercat să facă din roman un instrument al „binelui", Tolstoi a văzut în el unealta diavolului şi l-a condamnat fără drept de apel. Din acelaşi motiv, Gogol aruncă *Suflete moarte* în foc, iar Kafka arde şi el o mare parte din opera sa şi vorbeşte despre „salariul diavolului" care înseamnă, după părerea lui, însăşi bucuria creaţiei.

Scanned with CamScanner

la maşinaţiile sumbre ale melodramei şi *qui pro quo*-urile echivoce ale comediei pînă la dramele spirituale sau istorice cele mai îndepărtate de începuturile sale puerile. Căci este un fapt — şi criticul are dreptate să se oprească asupra lui — romanul poate orice deoarece schema din care derivă îi conferă un caracter convingător, lăsîndu-l, în acelaşi timp, liber să se manifeste în toate registrele, să ia toate tonurile şi să fie pe gustul tuturor, să devină după placul său roz sau negru, fad sau gras, cinic, profund, naiv, uşuratic. Eroic, dacă ştie să ridice încălcarea la înălţimea tragediei ; sublim, dacă insistă în căutarea absolutului, pe care o implică interogaţia sa asupra originilor ; realist, dacă izbuteşte să ne înşele asupra lumii — oraşe, ţări, epoci — în care-şi aruncă popoarele lui imaginare ; fantastic, atunci cînd se mărgineşte la hiperbola narcisistă cu care începe cariera sa ; savant, filozof, moralist, el este toate acestea pe rînd şi uneori simultan, dar dacă-şi rezervă partea cea mai schematică a naraţiunii pentru a urzi adultere, răpiri, substituiri de copii, recunoaşteri neaşteptate, acăparări de moşteniri, comploturi de poliţie sau de stat ; dacă vrea să rămînă naiv exaltînd prinţii nobili, bastarzii justiţiari şi fetele cu copii din flori năpăstuite, devenind astfel „popular“, vocaţia sa îi dă pe deplin aceste drepturi, îl autorizează, ba chiar îl încurajează să înjosească cele două crime cumplite ale lui Oedip prezentîndu-le ca pe nişte vulgare cancanuri „oedipiene“. De-a lungul întregii sale istorii, „romanul familial“ îi transmite puterea dorinţei şi libertatea sa neînfrînată ; în acest sens se poate spune că romanul începuturilor nu relevă numai originile psihice ale genului dincoace de accidentele individuale şi istorice din care se naşte de fiecare dată o operă singulară : el este genul însuşi, cu virtualităţile sale inepuizabile şi cu infantilismul său congenital, genul fals, frivol, grandios, meschin, subversiv şi bîrfitor, şi într-adevăr, orice om este fiul lui (spre ruşinea sa, spune filozoful ; spre plăcerea sa, spune romancierul în numele său şi al cititorului), dar în acelaşi timp el redă fiecărui om cîte ceva din prima lui pasiune şi din primul lui adevăr.

Scanned with CamScanner

*

Complexul lui Oedip fiind un fapt omenesc universal, nu există ficţiune, nici reprezentare, nici artă a imaginii care să nu devină într-un fel ilustrarea lui voalată.[1] În acest sens romanul nu este decît un gen „oedipian" printre altele, cu excepţia faptului că — şi pentru literatură nu e cu siguranţă o deosebire neglijabilă — în loc să reproducă o fantasmă brută după regulile stabilite de un cod artistic precis, el imită *o fantasmă deja romanţată*, o schiţă de povestire care nu este numai izvorul inepuizabil al viitoarelor istorii ci singura convenţie a cărei constrîngere o acceptă. Pe cînd tragedia, drama, comedia, opera sau piesa aşa-zisă de bulevard tratează situaţia triunghiului care guvernează toate intrigile într-un timp şi într-un spaţiu arbitrar fixat, arătîndu-le jocul, adică şi *regulile* jocului la care au ales să se supună, romanul nu primeşte propriu-zis de la literatura însăşi nici prescripţii, nici interdicţii ; fie că e popular sau savant, vechi sau nou, clasic sau modern, el nu cunoaşte legi în afară de scenariul familial ale cărui dorinţe inconştiente le continuă astfel încît, fiind absolut determinat în privinţa conţinutului psihic al motivelor lui, se bucură de o libertate nu mai puţin absolută în ceea ce priveşte numărul şi stilul variaţiilor formale. Genul, care hotărăşte întotdeauna modalităţile estetice ale transpunerii, cedează în acest caz prerogativele sale romanescului pur, care are un *conţinut obligatoriu* şi o *formă nedeterminată*, aptă de tot atîtea variaţiuni cîte poate imaginaţia

[1] Pentru teoria freudiană nu există, din acest punct de vedere o deosebire esenţială între diferitele limbaje ale imaginaţiei, fie că aparţin literaturii, muzicii, picturii sau chiar ştiinţei şi filozofiei. Freud a demonstrat aceasta scriind primul său eseu de analiză a unei opere, nu asupra unui text literar ci asupra *Sfintei Anna* a lui Leonardo da Vinci, în care descoperă de fapt o fantasmă a naşterii reprezentînd un nivel foarte primitiv al „romanului familial" (vulturul invizibil întipărit pe figurile vizibile ale tabloului fiind asociat cu mama falică legendară care îşi zămisleşte singură copilul).

Scanned with CamScanner

să născocească. Paradoxul genului rezidă în întregime în această trăsătură specifică prin care se deosebește radical de toate artele codificate : el n-are obligații decît față de fantasma al cărei progres îl înfăptuiește, iar din punct de vedere literar, nu are nici o limită decît acelea ale monarhiei absolute în care își desfășoară iluziile.

Așadar, mitul familial al copilăriei definește romanul numai prin ceea ce-l face nedefinit : absența caracteristicilor generice din care izvorăsc însușirile contradictorii atît de des observate de teorie, și mai ales, dorința de a părea adevărat pe care, în mod curios, el pare s-o considere o garanție a adevărului. Contrar tuturor genurilor constituite în vederea unei reprezentări, romanul, într-adevăr, nu se mulțumește niciodată să *reprezinte,* el înțelege mai degrabă „să relateze complet și veridic" toate lucrurile ca și cum nu ar ține de literatură, ci, în virtutea nu se știe cărui privilegiu sau cărei vrăji, direct de realitate. Astfel, el își prezintă spontan personajele ca pe niște persoane, cuvintele ca timp real, iar imaginile ca însăși esența faptelor, ceea ce contrazice nu numai orice doctrină sănătoasă despre artă — în care *reprezentarea* se închide într-un timp și într-un spațiu convențional : scena și decorurile unui teatru, versul unui poem, cadrul unui tablou etc. — ci și invitația la visare și evaziune din care romanul își face pe de altă parte o specialitate. Văzută din afară, această contradicție naivă sau, cum s-a crezut că e bine să fie numită, această rea credință [1] n-are nici un fel de justificare și nu e inteligibilă decît în raport cu paradoxul poveștii inițiale, sin-

[1] Amintim că Sartre a formulat recent această acuzație la adresa lui Proust, căruia îi reproșa că încurcă lucrurile împărțind tendențios între el însuși și personajele sale fictive anumite date reale din biografia sa. Or, Proust — care a trebuit să aștepte moartea părinților săi pentru a-și începe opera, atît de vădit se temea ca lucrările sale să nu-i omoare, cum dorise în „romanul său familial" — scria înainte de toate pentru a-și corecta viața, cu o tendință irepresibilă de a fabula și cu o grijă a observației care caracterizează foarte bine genul la începuturile sale. Această rea-credință are aceleași origini cu arivismul său social, cu snobismul și gustul pronunțat pentru bîrfa „oedipiană".

Scanned with CamScanner

gura care are destulă putere comunicativă pentru a-şi cîştiga adeziunea [1] cititorilor.

Romanul vrea să fie *crezut* exact ca povestea pe care o imaginează copilul pentru a-şi alina deziluzia. Or, tocmai în acest lucru constă confuzia, deoarece copilul nu fabulează decît pentru că un prim contact cu realul îl lasă profund dezamăgit; fără deziluzii n-ar mai fi cazul să viseze, dar dacă realitatea nu începea să i se deschidă, nu mai avea motiv să fie decepţionat şi, în consecinţă, nici să caute evaziunea. Dacă nu acceptă să dea înapoi spre prima copilărie istorisindu-şi basme incredibile chiar pentru el, nu poate totuşi fi atît de absorbit de visuri încît să nu evoce pînă şi în vis progresele observaţiei sale; şi oricît de mult ar vrea să se izoleze de lumea care-l decepţionează, el nu se poate împiedica în acelaşi timp să încerce s-o cunoască şi s-o stăpînească cu atît mai mult cu cît aceasta e singura lui speranţă de a cîştiga asupra lucrurilor concrete măcar o parte din puterea de care se crede frustrat. Căci, aici, realitatea are două feţe, una care răneşte şi trebuie anulată; alta care

---

Deci nu e cazul să i-o reproşăm, cel puţin dacă nu credem că opera de artă rămîne în această împrejurare prea aproape de modelul său infantil, şi nu prea reuşeşte să-şi ascundă mobilurile. E adevărat că atunci reaua-credinţă nu mai este considerată drept necinste din partea autorului, ci pur şi simplu un defect estetic.

[1] Natura specifică a încrederii pe care orice om o acordă romanului său familial este singura explicaţie acceptabilă a iluziei romaneşti care face ca nu numai cititorul naiv, dar şi spiritul cel mai avizat şi cel mai blazat, să creadă pur şi simplu că ar putea să-l întîlnească pe Raskolnikov, pe Rastignac sau pe Julien Sorel în realitate. Cînd Oscar Wilde afirmă cu nenorocirea cea mai mare din viaţa lui este moartea lui Lucien de Rubempré în *Splendoarea şi mizeria curtezanelor*, nimeni n-a fost şocat de absurditatea acestei idei, care ar revolta, dacă ar fi vorba de Fedra sau de Oedip. Asta pentru că eroul tradiţional ascultă de cu totul alte legi, adevărul său nu se confundă cu veridicitatea sa, timpul său nu e niciodată cel indicat de ceas, el nu-i făcut să sugereze o existenţă completă şi detaliată, ci pentru a aminti distanţa de netrecut care separă reprezentarea în viaţă. În timp ce eroul de roman îşi vede unanim recunoscut dreptul de a confunda fără încetare ceea ce e viu cu ceea ce e scris, ca şi cum ar putea să iasă din paginile cărţii.

Scanned with CamScanner

îi promite puterea și care îl interesează în cel mai înalt grad, de aceea copilului nu-i reușește mica operă de educație sentimentală și socială dacă ține cont de această duplicitate, făcînd un compromis ingenios între tendințele antagoniste care-i domină gîndirea. Obligat să-și plaseze experiența chiar în mijlocul himerei, pentru că negarea ei nu servește deloc celui care își impune să schimbe ceea ce este, îi revine posibilitatea de a supune fantezia calculului, utopia timpului, visul observației, sau pentru a relua termenii freudieni consacrați — să supună „principiul plăcerii" „principiului realității", ceea ce, desigur, nu face povestea mai adevărată, dar îi întărește pretențiile de a fi și chiar îi mărește cu adevărat credibilitatea. Așa cum este definită de micul visător împărțit între două tentații, această dialectică a „falsului" și a „adevărului" a fost moștenită de roman cu mult înainte de a fi fost așternut pe hîrtie ; de aici, ciudata filozofie în numele căreia întregul gen pretinde că îmbină în chip magic vizibilul cu invizibilul, că e vis și substitut al realității, evadare în afara lumii și revenire înlăuntrul ei, mit și știință, timp pierdut și timp regăsit. Bineînțeles, o asemenea filozofie n-are nici un fundament, deoarece nu există nici o posibilitate de a alătura lucrurile dinăuntru cu cele din afară ; ci doar adevărul „închipuirii" și iluzia „adevărului", adică între o iluzie arătată ca atare și o sugestie nemărturisită (minciuna fiind proporțională cu arta pe care o desfășoară pentru a trece neobservată). Totuși, romanul nu se sinchisește deloc de această „contradicție [1] ; urmînd căile paradoxale pe care e purtat de cel care-l născocește, el se străduiește mereu să ducă la bun sfîrșit cele două aspecte ale imposibilei sale sarcini,

[1] În afară de cazul cînd el însuși se analizează de la distanță, și descoperindu-și propriile iluzii, le folosește fără șovăială drept subiect. Am încercat să demonstrez și în altă lucrare (*Vechiul și noul*, Paris 1963, 1968) că această meditație activă și romanțată a genului asupra lui însuși — sau „donquijotism", pentru că Cervantes dă primul, și cel mai grandios exemplu — este singurul mod de a depăși paradoxul „falsului" și al „adevăratului" care altfel se transformă obligatoriu în rea-credință sau naivitate.

Scanned with CamScanner

chiar şi atunci cînd pare s-o simplifice înlăturînd alternativa pentru a se conforma anumitor exigenţe de temperament sau de stil. Realist sau utopic, într-adevăr Don Quijote cel ingenios care va însuma într-o zi sensul şi destinul romanului este, cu anticipaţie, adevăratul său mentor spiritual ; întotdeauna are de-a face doar cu morile de vînt din vis, dar nu abandonează niciodată lumea, visul său neavînd niciodată alt obiect decît lumea şi puterile lumii pe care speră să le stăpînească.

Oricare ar fi viziunile sale despre lume, presupoziţiile ideologice şi părerile estetice preconcepute, romanul se transformă într-o acţiune donquijotească care, neavînd la îndemînă decît realitatea himerelor proprii, năzuieşte totuşi să zugrăvească şi să iniţieze în ucenicia vieţii. Epigon al unui gen nescris, intim legat de etapele existenţei — naştere, căsătorie, moarte, toate momentele de trecere considerate sub aspect istoric şi social — el îşi bazează pretinsa asemănare „mondenă“ pe nevoia efectivă de timp şi de spaţiu, de un timp circumstanţiat, relativ, laborios ; de un spaţiu foarte populat, agitat, bogat în figuri şi proiecte. Vechile definiţii nu greşeau prea mult punînd pe prim plan legăturile sale congenitale cu Istoria, caracterizîndu-l pe criterii de durată (deşi e firesc ca durata despre care e vorba aici să nu se calculeze prin numărul de pagini). Într-adevăr, timpul istoric este inseparabil de impulsul său primitiv, este mai ales timpul pe care-l reproduce, îl urmăreşte, îl anulează, îl anticipează ; el reînvie mereu în pseudo-cronologiile lui povestea individuală, sau, mai pe scurt, Istoria. În această privinţă ar putea într-adevăr să poarte titlul de „căutare a timpului pierdut“, titlu găsit de unul dintre cei mai iluştri reprezentanţi ai romanului : artă a trecutului, înverşunat întors către prezentul pe care-l asediază [1], timpul este elementul în care este cufundat pe de-a-ntregul, e chiar ceea ce romanul trebuie să fie, sau măcar să se prefacă a da şi a

[1] Să observăm, în treacăt, că romanul de anticipaţie nu vorbeşte deloc despre viitor, orice ar spune el despre datele acţiunii sale.

Scanned with CamScanner

lua, pentru a-şi putea însufleţi simulacrele. Dacă este adevărat că datorită dorinţei sale oarecum preistorice, de a reface viaţa în condiţii ideale (ceea ce nu înseamnă că vieţile reprezentate sînt în mod necesar mai bune sau mai frumoase decît vieţile adevărate, e suficient ca scriindu-le autorul să aibă senzaţia că şi-o corectează pe-a sa), romanul este căutare a timpului pierdut, educaţie sentimentală, ani de ucenicie şi de formare, adică timp şi spaţiu *utilizat*, se pare totuşi că rămîne liber să-şi regleze legăturile cu datele experienţei sensibile, sau mai exact, cu iluzia pe care se bazează efectele sale. În mare, şi fără a ţine cont de nenumăratele forme de tranziţie, iluzia romanescă poate fi tratată în două feluri : sau autorul procedează *ca şi cum* ea n-ar exista deloc, iar opera trece drept realistă, naturalistă sau pur şi simplu fidelă vieţii, sau afişează acel *că şi cum* care este principalul său gînd ascuns, şi în acest caz opera este numită onirică, fantastică, subiectivă, sau categorisită în rubrica mai largă a simbolicului. Există deci două tipuri de roman, unul care pretinde că-şi ia materia din viaţă pentru a deveni „o felie de viaţă“ sau faimoasa „oglindă plimbată de-a lungul unui drum“ ; celălalt care, mărturisind de la început că nu e decît un joc de forme şi imagini se consideră achitat de orice obligaţie care nu decurge nemijlocit din intenţiile sale. Dintre cele două tipuri de roman, în mod firesc primul înşală cel mai sigur, pentru că îşi ia toate măsurile pentru a escamota iluzia ; în plus el dă la iveală înşelătoria celui de-al doilea, căci dacă scrierea şi faptul de viaţă prezintă nu analogii ci pur şi simplu grade de trecere pe care orice autor poate spera că le va străbate pînă la sfîrşit, romanul de pură fantezie este simţit în mod firesc ca fals sau cel puţin rămas la nivel de pur agrement (care

---

Ca orice descendent autentic al romanului familial el are în vedere o critică sau chiar o satiră mai mult sau mai puţin explicită a prezentului, bazată, de fapt, nu pe prezentul însuşi, ci pe nostalgia inconştientă a trecutului (de unde simbolismul preistoric atît de frapant al operelor ştiinţifico-fantastice).

Scanned with CamScanner

este chiar argumentul preoţilor şi bărbierilor împotriva romanelor cavalereşti). Această părere n-a fost întotdeauna evidentă, dar succesul genului n-a încetat s-o întărească şi s-a impus atît de bine încît a fost admisă de mult timp fără discuţii, devenind unica bază critică sigură. Astfel — revenim mereu la această problemă, cea mai mare parte a neînţelegerilor concentrîndu-se asupra ei —, se consideră incontestabil faptul că *Istoria naturală a unei familii în timpul celui de-al Doilea Imperiu* este mult mai adevărată decît *Alice în ţara minunilor*; că Berlinul lui Hoffmann este mai ireal decît Viena lui Musil; că *Moby Dick* nu există decît într-un univers simbolic, în timp ce doamna Bovary „suferă şi plînge în douăzeci de sate din Franţa chiar în acest moment“ [1]; că Don Quijote este o figură improbabilă iar Raskolnikov un personaj luat din viaţa de zi cu zi, — ceea ce duce la clasificarea operelor după abundenţa sau raritatea conţinutului lor real, ca şi cum acest conţinut ar putea fi măsurat. Chiar asta resping teoriile moderne cele mai avansate [2] pentru care nu există ficţiune mai mult sau mai puţin apropiată de viaţă: Don Quijote nu este nici mai mult nici mai puţin viu decît Anna Karenina, în ciuda neverosimilului apariţiei sale, Emma Bovary nu are în acest sens nici cel mai mic avantaj asupra arpentorului lui Kafka, deşi acesta e lipsit într-adevăr de tot ceea ce „localizează“ şi face să trăiască un erou, pe scurt, în ciuda celor gîndite de scriitorii realişti cei mai riguroşi, în epoca lor, nimic nu poate autoriza vreodată catalogarea unei opere după cantitatea de realitate, decît doar după o inexactitate care a căpătat forţa unei convenţii. Dar atunci, cum se face că criteriul exactităţii se aplică în general din instinct? Cum se face că Flaubert, atît de preocupat, pe de altă parte de coerenţa doctrinală,

---

[1] Acestea sînt chiar cuvintele lui Flaubert dintr-una din scrisorile lui. Autorul îşi apreciază aici nu numai verosimilitatea personajului ci şi frecvenţa statistică a acestui personaj.

[2] Nu este posibil să le menţionăm aici pe toate. Veţi putea găsi un tabel complet în Wellek-Warren; *Teoria literaturii*, New York, 1963 (ultima ediţie).

Scanned with CamScanner

răspunde punct cu punct reproşurilor lui Sainte-Beuve asupra detaliilor inexacte din *Salammbô* ca şi cum le-ar recunoaşte juste ? Dacă legăturile romanului cu viaţa nu există decît pe hîrtie, cum se explică faptul că *Werther* al lui Goethe trece drept declanşatorul unei epidemii de sinucideri în rîndurile adolescenţilor contemporani, şi că prima apariţie în librării a romanului *Crimă şi pedeapsă* a incitat un tînăr rus să comită în fapt cele două crime fictive ale lui Raskolnivov ? De ce, în sfîrşit, spiritele cele mai avertizate cred în roman ca într-o emanaţie misterioasă a vieţii, încît îi atribuie o influenţă asupra obiceiurilor sau, şi mai ciudat, o repercusiune directă asupra evenimentelor vieţii politice şi sociale[1] ? La drept vorbind, această credinţă aparent incoercibilă ţine, fără nici un dubiu, de superstiţie, dar dacă teoria nu-i găseşte raţiuni demne de luat în seamă, psihologia, în ce-o priveşte, îi găseşte motivaţii excelente, care îi justifică pe deplin durata. În fond, false prin ele însele, ideile superstiţioase legate de roman conţin procentul de adevăr pe care-l are orice realitate psihică uitată, ele mărturisesc vechea încredere acordată de oricare dintre oameni propriilor lui poveşti, ele atestă supravieţuirea „romanului familial“ devenit inconştient, care nu încetează să-şi croiască un drum şi care îşi exercită puterea de fascinaţie peste timp. De aceea nu sînt motive de mirare că marea masă a cititorilor şi majoritatea romancierilor se arată şi azi atît de puţin sensibili la criticile formulate de teorie : oricare ar fi diferenţele de cultură şi conflictele care se ivesc cu fiecare generaţie, există întotdeauna între cititori şi romancieri ceva asemănător cu o complicitate în credinţă sau cu secretul unei pasiuni împărtăşite.

---

[1] Cazul lui Kafka este încă un bun exemplu al acestei ciudate incoerenţe : mult timp renegat de critica marxistă (Lukács), din cauza caracterului abstract şi pesimistului social al operei sale, acum este implicat în evenimentele Primăverii de la Praga şi declarat cînd inspiratorul tinerilor revoluţionari, cînd un instrument în mîna reacţiunii.

Scanned with CamScanner

Iraţionalitatea credinţelor în romanesc are deci logica sa. Fără îndoială, cititorul greşeşte acordînd mai mult credit romanului „balzacian" decît povestirilor conţinînd aventuri improbabile, proiectate intenţionat undeva în spaţiul inexistent al utopiei ; însă cititorul are absolută dreptate cînd receptează „lumea" lui Balzac cu totul altfel decît Lilliputul lui Swift, avem într-adevăr aici două modalităţi ale ficţiunii distincte, pentru că, din acel punct de vedere interior pe care trebuie să-l reprezinte, ele nu aparţin aceluiaşi nivel de evoluţie. Abstracţie făcînd de orice consideraţie estetică [1], şi nemaivorbind de sensurile conştiente sau inconştiente închise de orice autor în lumea sa de chipuri, scriitorul care imită conflictele umane cu nuanţele lor psihologice şi cronologia lor, faptele cu consecinţele lor şi încurcăturile imposibile generate de ele, persoanele cu caracterele şi transformările lor, *nu are aceeaşi vîrstă psihică* cu romancierul a cărui imaginaţie zămisleşte cîte-n lună şi în stele, fără să le dea cea mai mică nuanţă de natural. Nu pentru că ar fi mai clarvăzător, mai apt să realizeze o redare perfectă sau neapărat genială, însă, el dă dovada unei anumite maturităţi, recunoscînd lumea ca fiind exterioară fiinţei lui, deci ca un ansamblu de date pozitive imposibil de schimbat pe dinăuntru, nici chiar printr-o reverie nelimitată. Dacă un asemenea scriitor se sileşte să dea închipuirilor sale proporţii juste şi trăsături asemănătoare, — ceea ce nu înseamnă că făureşte vreun pic de realitate în plus, ci că un ciuda unei voinţe secrete de distrugere, aduce un omagiu realităţii —, el se alătură motivaţiilor nuanţate de realism care intervin în momentul cel mai evoluat al „romanului familial", şi devine într-un cuvînt emulul Bastardului „oedipian" ; în timp ce fantastul fascinat de visele şi de metamorfozele sale,

[1] Se înţelege de la sine că tot ce s-a spus pînă în prezent nu ţine cont de arta romancierului, nici de enormele diferenţe estetice care separă operele. Înainte de a vedea dacă „romanul familial" poate aduce aici vreo clarificare, trebuie să ne străduim să discernem trăsăturile elementelor comune tuturor producţiilor încă de la origini, independent de calităţile lor.

Scanned with CamScanner

creînd în afara lumii și în contradicție cu lumea o mulțime de himere fără a le raporta la experiență, rămîne în mod evident la vîrsta copilului găsit, prizonier al universului pre-oedipian, a cărui unică lege este încă atotputernicia gîndirii. „În lupta ta împotriva lumii, ajută lumea", spunea Kafka gîndindu-se desigur la radicalismul distructiv al propriului său donquijotism, pe care n-a încetat niciodată să încerce să-l desăvîrșească și să-l tempereze în același timp [1]. Aceasta este dealtfel linia de separare între cele două mari curente pe care romanul le poate urma și pe care le-a urmat efectiv de-a lungul istoriei sale, căci strict vorbind nu există decît două modalități de a face un roman : aceea a Bastardului realist care secondează lumea atacînd-o frontal ; și aceea a Copilului găsit care, în lipsă de cunoștințe și mijloace de acțiune evită lupta prin fugă sau prin închidere în sine. E de la sine înțeles că această diferență de orientare nu trebuie luată ca un indiciu de prestigiu literar — există fără îndoială tot atîtea capodopere de partea Copilului găsit cît și de partea Bastardului mai angajat în timp — și că, oricît de utilă ar fi pentru a pune un pic de ordine în abundența confuză a operelor, nu oferă nici măcar principiul de clasificare de care am avea atîta nevoie. Bastardul, într-adevăr, mai seamănă prin multe trăsături cu Copilul găsit din care s-a născut, și oricît se forțează să-și modeleze gîndirea după necesitățile experienței, el rămîne totuși într-o privință prizonierul vechii sale magii. Romanul adult moștenește la rîndul său atavismul acestei vîrste arhaice, dar, pe de altă

---

[1] El scrie în altă parte : „Nu e necesar să ieși din casă. Rămîi la masă și ascultă. Nici nu e nevoie să asculți, așteaptă doar. Nici nu e nevoie să aștepți, fii absolut liniștit și singur. Lumea va veni să ți se ofere ca s-o demaști. Nu poate să facă altfel, extaziată, se va închina în fața ta." Nu se poate exprima mai bine credința absolută a Copilului găsit în puterea magică a concentrării sale. Dar Kafka nu s-a mulțumit niciodată cu această ideologie, în întreaga sa operă, el o prezintă în conflict cu idealul de maturitate și de acțiune către care tinde voința Bastardului. Arpentorul K. în special este personificarea acestui conflict.

Scanned with CamScanner

parte nu-i este dat să fie aşa de ignorant faţă de lucrurile vieţii, nici atît de total izolat de lume cum este necesarmente primul mit al copilăriei, în consecinţă nu este niciodată, pe deplin scutit de elemente „oedipiene", în afară, poate, de cazul în care atinge limitele extreme cînd genul renunţă la vocaţia sa. De aceea, cele două atitudini romaneşti posibile nu intră în rubrici bine determinate, de fapt ele diferă cînd mai mult cînd mai puţin, şi oferind *puncte de vedere* distincte pot foarte bine să alterneze în opera aceluiaşi scriitor, să se completeze, să se contrazică, să se nuanţeze reciproc în aceeaşi povestire, şi să se combine în părţi egale pentru a produce forme hibride care par destinate să nege toate doctrinele. Cele două vîrste ale romanului nu sînt antagoniste, ci .mai degrabă strîns unite : Balzac poate fi „realist" în *Comedia umană,* apoi, scriind *Louis Lambert* sau *Seraphitus Seraphita,* să treacă totuşi de cealaltă parte[1]" ; Swift, tipic preoedipian în fanteziile disproporţionate din *Călătoriile* sale îşi poate exploata propriile exagerări în scopul satirei politice şi sociale ; Flaubert îşi poate ilustra teoriile artistice cu extremă rigoare în *Doamna Bovary* şi *Educaţia sentimentală,* şi cu toate acestea să rămînă acel sfînt Anton narcisist şi solitar ale cărui tentaţii le visează de-a lungul întregii sale vieţi; şi Cervantes, care scrie *Nuvelele exemplare* ca un om al timpului său, poate conjura nebunia donquijotească în termeni atît de ambigui încît astăzi nu se ştie prea bine care e sensul exact al ideilor sale. Uneori naturalismul amestecă în felia de viaţă o porţie de irealitate sau de ingrediente stilistice care trădează vizionarul (detaliile excesive, enumerările amplificatoare, şi toată această gramatică a exagerării prin care Zola aduce uneori „naturalul" în vecinătatea delirului) ; alteori, din contră, vizionarul considerat ca atare trece prin vis pentru a spune ceva esenţial despre viaţă ; dar dacă nu

[1] *Die andere Seite (De cealaltă parte)* este titlul unui roman fantastic al lui Alfred Kubin, aici purtătorul de cuvînt autentic al Copilului găsit.

Scanned with CamScanner

inspiră direct arta în care își găsește loc[1] — contradicția nu e niciodată cu adevărat rezolvată : romanul occidental trăiește din această contradicție, ceea ce explică tot atît de bine confuzia unora din „mesajele“ sale ca și originalitatea și diversitatea geniilor sale.

Acestea fiind zise, deși cele două vîrste ale romanului nu coincid nici din punctul de vedere al datelor istorice, nici din acela al categoriilor fixate de diferitele școli, rămîne că în esență fiecare romancier înclină în mod obligatoriu, fie să se angajeze față de lume, dacă ține mai mult de Bastardul oedipian, fie să creeze deliberat o „altă“ lume, adică să sfideze adevărul, dacă glasul care vorbește în el cel mai puternic e acela al Copilului găsit. În primul caz, se află Balzac, Hugo, Sue, Tolstoi, Dostoievski, Proust, Faulkner, Dickens, și toți cei care, zicîndu-și psihologi, veridici, realiști, naturaliști, „angajați“, își corectează propriile lor povești simulînd ritmul și colcăiala vieții, ca și cum ar fi inițiați în secretele existenței de către un zeu sau demiurg. În al doilea caz, Cervantes, este ca și autorul de romane cavalerești acela care scrie *Tristan și Isolda,* Cyrano de Bergerac cu *Cealaltă lume,* este Hoffmann, Jean-Paul, Novalis, Kafka, Melville, este acela care scoate totdeauna lumea din matcă, ignorînd sau răstălmăcind Istoria și geografia. Cînd te constrînge să măsori totul, să verifici toate lucrurile pentru a le traduce în imagini conforme cu ceea ce crede el că este adevărul, trebuind deci să învețe de toate, să fie meșteșugar, negustor, bancher, militar, filozof, savant, cînd, din contră, nu recunoaște nici o obligație în afara viziunii sale, e liber chiar datorită constrîngerii care influențează dorințele-i profunde, dă naștere creaturilor extravagante pe care le numește zîne

---

[2] Ar exista un criteriu de valoare în modul în care fiecare operă realizează echilibrul între introversiunea Copilului găsit și extraversiunea relativă a Bastardului ; romanul cel mai bine realizat ar fi atunci acela care *grație unei îmbinări pur literare a elementelor sale,* ar reuși acest tur de forță de a fi în același timp pentru și împotriva lumii, situat aici și de „cealaltă parte“ (Cervantes, Flaubert, Kafka).

Scanned with CamScanner

uriaşi, pitici, Houyhnhnmi, cîini savanţi şi, numai orientarea tendenţioasă a fantasmelor conferă o ordine metamorfozelor sale. Într-un caz, el respectă lumea şi timpul, astfel încît chiar şi revolta sa cea mai violentă lasă încă să se întrevadă mila, iar frivolitatea cancanurilor sale „oedipiene" lasă să se întrevadă un neclintit spirit de seriozitate. În celălalt caz, el are conştiinţa că nu este iniţiat sau că e numai în parte ; de aceea, simţindu-se incapabil să dezvăluie aparenţele şi dedesubturile creaţiei, anulează dintr-o dată toate lucrurile create, dînd naştere unor ţări imaginare unde aventura ia proporţiile fanteziei sale, unor insule pustii al căror ingenios şi despotic Robinson e chiar el, unor spaţii fără limite în care toate pendulele sînt, în mod miraculos sau răutăcios, stricate. Pe de o parte îl imită pe dumnezeu, luîndu-se cu atît mai mult în serios cu cît caută să facă imitaţia mai credibilă ; pe de altă parte el însuşi este zeu, un zeu atît de încrezător în puterile sale încît poate chiar să adauge arsenalului său magic armele mai subtile ale satirei şi ironiei. E adevărat că în principiu nimic nu-l împiedică să schimbe tabăra sau chiar să înlăture complet frontiera, ceea ce, dealtfel, face în momentele sale cele mai strălucite ; dar Oedip narcisist sau Narcis oedipian, el aparţine întotdeauna uneia din cele două mari descendenţe prin punctul de vedere în care se plasează la început şi care, mai devreme sau mai tîrziu, îi trădează adevăratele sale trăsături.

*

Acum rămîne de aflat în ce fel materialul corespunzător fiecărei vîrste poate fi organizat, în ce fel fiecare îi distribuie nuanţele şi accentele, în ce manieră convenţională sau prin ce procedee inedite dorinţele din copilărie care dau viaţă operei sînt divulgate, deformate, izolate unele de altele sau puse pe seama unui ideal oarecare. Căci, dacă romanul, fiind în întregime determinat de mitologia familială pe care o continuă, nu îşi

Scanned with CamScanner

hotărăşte niciodată singur vîrsta, şi deci nici nivelul relaţiilor umane pe care e apt să le întruchipeze, în schimb el dispune pentru a amesteca închipuirea cu adevărul de o infinitate de tehnici de unde îi este uşor să aleagă, iar această artă a alegerii, care este arta însăşi, îi conferă dintr-o dată o enormă libertate.

Scanned with CamScanner

PARTEA A DOUA

CEALALTĂ PARTE.

Scanned with CamScanner

I

ÎMPĂRĂȚII DE NICĂIERI

„În acele timpuri, cînd se mai credea în îndeplinirea dorințelor..."

GRIMM

„Tot atît de adevărat ca și cum domnul Gulliver ar fi spus-o..."

SWIFT

Fiind cunoscute intențiile profunde ale „romanului familial", nu va surprinde pe nimeni realizarea lor în cele mai mici detalii, în basmul tradițional al copilăriei, denumit și basm "albastru", poveste de doică sau de cumătră și mai ales basm cu zîne[1]. Într-adevăr, basmul decurge direct din reveria originară, și, cu toate că devenind public se obligă să-i ascundă într-o oarecare măsură mobilurile, el este încă atît de aproape de povestirea magică inițială încît putem spune că dezvăluie romanescul în stare aproape brută. În acest sens literatura romantică nu greșea atribuindu-i primordialitatea a cărei sfîșietoare nostalgie o avea ea însăși : *a fost odată* este, așa cum gîndea E. T. A. Hoffmann, cel mai frumos din toate

[1] Cuvîntul german *Märchen*, diminutiv al unui cuvînt vechi care înseamnă în același timp „nuvelă" și „tradiție" nu are deloc aceeași rezonanță minunată că termenul nostru „poveste cu zîne". De altfel, poveștile germane nu concep zîna cu atributele prestigioase proprii tradiției celtice, ele fac din ea pur și simplu o „femeie înțeleaptă" *(femme sage)* sau o „îndemînatică" *(sage-femme)* care, ca moașă și protectoare a riturilor nașterii, veghează asupra copilului pe care l-a ajutat să vină pe lume și îi pecetluiește destinul. Cf. Marthe Robert, Prefață la *Poveștile de Grimm*, Paris, 1959, și *Pe hîrtie (Sur le papier)*, Paris 1967.

Scanned with CamScanner

începuturile,[1] sau mai exact este unicul început posibil, acela pe care romanul îl subînțelege chiar atunci cînd crede că depune mari eforturi artistice pentru a-l inventa din nou.

Dacă facem abstracție de mecanismul miraculos căruia îi încredințează îndeplinirea dorințelor, povestea se reduce la o schemă stereotipă, în care toate elementele se combină în vederea unui deznodămînt neapărat fericit. Acest sfîrșit fericit obligatoriu fiind vizibil principala sa grijă — nici n-ar putea să se debaraseze de el fără să-și piardă odată cu asta „eticheta", pentru că nu există povești nefericite — basmul trebuie să pregătească totul pentru reușita eroului său, ba chiar o face și mai exemplară întîrziind-o prin mii de necazuri și mii de obstacole neprevăzute. Deci, sfîrșitul poveștii este literalmente finalitatea sa : ea nu are nimic altceva de spus decît acest triumf amînat după plac, acesta fiind scopul și sensul demonstrației sale.

Orice s-ar întîmpla în spațiile fabuloase în care povestea se preface a se rătăci, ea trebuie să dovedească întotdeauna, prin exemplul unui erou care suferă și e demn de milă chiar datorită faptului că e tînăr — în general e vorba de un copil sau de un adolescent, mai rar de un om matur[2] —, că poți fi infirm, diform, de origine obscură, lipsit de dragoste, torturat cu rafinament de un anturaj inuman, și totuși să ajungi la puterea supremă

---

[1] E.T.A. Hoffmann : *Der Sandmann, (Omul de nisip* citat în Norbert Miller : *Der empfindsame Erzähler,* (Povestitorul sensibil) München, 1968. Toți romanticii germani au creat *Märchen,* (basm) mulți au contribuit la studierea folclorului publicînd povești populare pe cale de dispariție. În 1913 Kafka mai nota în *Jurnalul* său : „Mi-ar place mult să scriu *Märchen...*" E adevărat că adăuga : „Oare de ce urăsc atît de mult acest cuvînt ?".

[2] Dacă se găsesc la Grimm cîteva personaje adulte — croitorul, soldatul, sau „Johann cel credincios" care este personajul central al uneia din cele mai frumoase povești din culegere — la Perrault nu-l întîlnim decît pe *Barbă Albastră.* Raportul de forțe este dealtfel menținut : adultul este fie crud și puternic, fie bun, dar lipsit de putere datorită inferiorității condiției sale.

Scanned with CamScanner

— puterea regală este simbolul unei fericiri perfecte, garantată „pînă la sfîrşitul zilelor" — prin virtutea magică a dragostei şi a unei alianţe cu o persoană de rang mare (ceea ce dovedeşte şi faptul de necrezut pentru copil că poţi într-adevăr să creşti şi să dobîndeşti, devenind mare, ceea ce-ţi părea inaccesibil cînd erai mic). Pentru a explica destinul acestui erou dezmoştenit care-şi ia o revanşă strălucită asupra vieţii — prin aceleaşi mijloace, se poate deci presupune, şi pentru aceleaşi motive ca şi Copilul găsit sau „făcătorul" de romane — basmul face mult zgomot în jurul unui accident de naştere pe care-l explică fie printr-un fenomen natural, fie printr-o prevestire rea sau prin duşmănia vreunei puteri invizibile. Deseori traumatismul e identificat cu moartea mamei (tema primordială a orfanului şi a mamei vitrege), dar se mai poate datora fatalităţii unei naşteri de condiţie inferioară (mizeria în *Tom Degeţelul*), unui semn distinctiv periculos (copilul născut cu scufiţă), unui tabu misterios (fusul *Frumoasei din Pădurea adormită),* unei profeţii sinistre (băiatul predestinat să fie ucigaş al tatălui său şi uzurpator al tronului), unei schimbări de familie (copilul expus pericolului în urma unei profeţii şi crescut de părinţi adoptivi), sau neîndeplinirii unui act (uitarea unui gest, a unei formule consacrate sau chiar a unui simplu obicei). Cînd apar mai tîrziu farmecele — întotdeauna la vîrsta pubertăţii — atunci cauza este vreun legămînt imprudent *(Cei şapte corbi),* o promisiune făcută diavolului de către părinţi fără minte (*Fata fără mîini*) sau în cel mai rău caz dorinţa incestuoasă a unui tată desfrînat (e vorba de basmul nostru *Pielea de măgar* şi de povestea germană *Pielea-celor-o-mie-de-animale)* în care pericolul incestului rezulta, dealtfel, din absenţa tinerei mame moartă la naştere. Este de la sine înţeles că în aceste cazuri copilul nu e cu nimic responsabil de accidentele care sînt efectul unei stări de lucruri care precede naşterea sau care îi urmează imediat, spre deosebire de părinţii ce trebuie consideraţi răspunzători pentru condiţiile nefaste ale procreaţiei şi naşterii ; de aceea, povestea tratează copilul ca pe o victimă inocentă şi dacă încearcă

Scanned with CamScanner

să-i dezvinovăţească pe părinţi încriminînd o forţă magică, tatăl şi mama, uneori amîndoi, uneori unul dintre ei, nu sînt mai puţin complici involuntari în ochii lui, ba mai mult, reprezintă ajutoare ale sorţii nefaste. Nu că ar fi toţi laşi sau denaturaţi, dar dacă sînt buni, mizeria îi face egoişti şi cruzi (copilul considerat ca o gură în plus de hrănit şi „pierdut" în pădure); dacă tatăl este iubitor, fatalitatea vrea ca, devenind văduv, să cadă sub influenţa unei a doua soţii care-l convinge fără să clipească să-şi sacrifice copiii din prima căsătorie (tema centrală în *Cenuşăreasa* şi în toate poveştile înrudite); dacă nu mai este un „om sărman" ci „regele", el îşi trimite copilul la moarte pentru a elimina un eventual rival, sau, şi mai adesea, îşi îndreaptă dorinţele incestuoase spre unica fiică, ce seamănă leit cu prima femeie iubită; în sfîrşit, dacă mama are trăsăturile gingaşe ale tinerei regine, pe cît de frumoasă, pe atît de bună, ea moare aducîndu-şi pe lume copilul şi nu rămîne pentru orfan decît ca o imagine ideală, incapabilă să-l protejeze. Puterea malefică îşi are originea în această disproporţie a forţelor din interiorul împărăţiei familiale: părintelui bun — fiind în mod fatal, sărac şi copleşit de umilinţe, slab, dominat de soţia sa sau fiind o moartă repede uitată — nu-i stă în putere să se opună acţiunilor părintelui rău, care, avînd de partea lui întotdeauna puterea absolută şi avantajul de a fi viu, poate da curs liber tendinţelor celor mai criminale. Astfel, iubit în cel mai bun caz de un laş sau de o moartă, persecutat de un tiran ale cărui porunci sînt indiscutabile, dat pradă cruzimii unei maştere înfiorătoare, pe jumătate vrăjitoare şi zmeoaică uneori, înspăimîntat, înfometat, în pericol mereu de a fi mutilat, tocat mărunt sau devorat, copilul martir nu poate spera să rămînă în viaţă decît dacă fuge la timpul potrivit („scapă" pur şi simplu de acasă, cum visează s-o facă şi o face uneori orice copil persecutat sau pur şi simplu chinuit). Bineînţeles, fuga la care se decide pentru a-şi salva viaţa nu-i va aduce încă mîntuirea, pentru că părinţii au peste tot în lumea largă reprezentanţi sinistri care, sub formă de căpcăuni, balauri, vrăjitoare şi duhuri rele,

Scanned with CamScanner

execută cu bucurie cele mai urîte fapte. Dar dacă nu fuge decît pentru a începe un şir lung de tribulaţii, el rupe totuşi cu blestemul căminului patern, şi chiar numai pentru asta devine demn de coroana pe care o va cîştiga curînd pentru tot ce-a suferit. Prin rechizitoriul pe care-l lasă să se întrevadă sub masca moralităţii sale oficiale, basmul vine cu siguranţă din străvechiul fond comun de mituri şi legende prin care omenirea arhaică şi-a exprimat oroarea de a se naşte. Oroare sacră, desigur, dar nu lipsită de realism în vremuri cînd naşterea mai era o aventură plină de riscuri şi de pericole din care doar un noroc inexplicabil sau un miracol te scăpa teafăr. Fără îndoială, copilul din poveste cunoaşte tragedia naşterii sale sub o formă mai atenuată, venirea sa pe lume nu prilejuieşte o bătălie între Titani, iar Cosmosul nu se interesează de ea (cu toate că soarele, luna şi stelele sînt asociate frecvent destinului său, ori ca auxiliare magice, ori ca simboluri ale unei „alte lumi“ în care copilul martir caută să se refugieze [1]). Pur şi simplu se naşte altfel decît trebuie, în împrejurări nefaste care-l marchează într-un anumit fel şi îl îndepărtează de micul clan familial, sau îl aduc în mijlocul unei veritabile tragedii domestice, atunci cînd ia viaţa celei ce i-a dat viaţă. Născut diform, afectat de o particularitate bizară, pitic sau, cum se întîmplă cel mai des, orfan şi în consecinţă inocent responsabil de o moarte care-l lasă în voia sorţii, el atestă această feroce indiferenţă a naturii care, dacă ar fi să ne luăm după mitologia universală, se exercită tocmai împotriva personajelor excepţionale. În această epocă în care naşterea implică un enorm risc de a muri, el supravie-

[1] Ignorînd emfaza, care orientează povestea mitică sau legendară către considerarea oricărei afaceri de familie la proporţiile unei catastrofe istorice sau naturale, povestea este mai aproape de realitate şi în consecinţă mai lizibilă chiar în deformaţiile sale tendenţioase. Astfel înţelegem valoarea rezidurilor mitologice care se pot observa în povestiri, ele nu au nici o legătură, cum credeau fraţii Grimm, cu miturile solare ale vechilor Arieni, ci din contră, cu experienţa psihică şi socială bine determinată a căror anticipaţie poetică sînt miturile înseşi.

Scanned with CamScanner

ţuieşte totuşi, fapt care poate fi considerat deja drept un semn sigur de predestinare. Acuzînd natura vitregă care-l maltratează, îl dezmoşteneşte şi îl lasă fără sprijin (la cheremul unei maştere în carne şi oase la fel de puţin miloasă), copilul basmului apare ca un învingător al forţelor misterioase (sau supranaturale, aici e acelaşi lucru) care par să unelteaască pentru a-l pierde. Tocmai în aceasta constă eroismul său : suportînd spre lauda sa cea mai redutabilă dintre încercări, el trebuie să treacă prin toate celelalte fără greutate şi, deşi mai are de suferit datorită duşmăniei soartei, vitalitatea sa de supravieţuitor îi garantează întotdeauna succesul. În sfîrşit, lui îi ajunge să fi reuşit a se naşte pentru a deveni invulnerabil şi a sfida moartea pînă aproape de nemurire.

Amintind condiţiile precare pe care natura le rezervă oricărei vieţi arhaice, povestea adaugă reminiscenţe nu mai puţin îndepărtate, şi ele mitologice, despre tirania distrugătoare a familiei, şi despre soarta nemiloasă care rezultă de aici pentru fiinţa abia născută. Căci, dacă pe de o parte părinţii continuă opera nemiloasă a naturii procreînd, am putea spune, la întîmplare — acesta este sensul acţiunilor ratate, uitate şi al promisiunilor imprudente pe care le acumulează tocmai în momentele decisive — pe de altă parte, ei înserează fiecare existenţă nouă într-o Reţea de instituţii severe care, destinate salvgardării şi coeziunii grupului familial, acţionează spontan împotriva creaturii celei mai dezarmate. Datorită nenumăratelor rituri şi obiceiuri care canalizează energia vitală în folosul exclusiv al adulţilor, exprimînd bineînţeles intenţiile rele ale taţilor şi mamelor, copilul este *abandonat* (în care caz este găsit şi adoptat ca în povestea romanului familial), supus unor tabuuri nemiloase, izolat în pădurea întunecoasă pentru a cunoaşte acolo ororile cele mai înfiorătoare, sau este chiar sacrificat cînd puterea paternă consideră că el trebuie să dispară (povestea înlocuieşte în general acest sacrificiu printr-o metamorfoză, copilul se preschimbă atunci în pasăre sau în piatră reluîndu-şi forma umană în ulti-

Scanned with CamScanner

mul moment). Născut într-o lume creată fără participarea lui şi împotriva lui, în care trebuie să-şi croiască un drum la fiecare etapă a dezvoltării sale, el trece dintr-un chin în altul, dintr-o groază în alta, pînă în momentul în care, eliberat prin dragostea care-i conferă rangul de adult, îşi ocupă la rîndul său locul în lanţul generaţiilor pentru a-şi asuma funcţiile tatălui-rege (în celaşi moment în care iese din poveste, pentru că ea nu se interesează niciodată decît de fiinţa neîmplinită).

Stabilind o corelaţie destul de vizibilă între calamităţile naşterii şi o carieră binecuvîntată de zei, povestea nu face decît să urmeze firul gîndirii proprii mitului şi legendei în ceea ce au mai special. Într-adevăr după tradiţie, individul chemat într-un fel la fapte mari — fie că devine cuceritor, profet, întemeietor de imperii sau de religii — este în mod obligatoriu cineva care n-ar fi trebuit să se nască şi care, venit pe lume în ciuda tuturor obstacolelor, nu supravieţuieşte decît cu preţul unei lupte neobosite împotriva puterii răufăcătoare (aceea a tatălui cel mai adesea, uneori a unui tiran străin ca dublură a puterii paterne). În aceasta constă trăsătura comună a tuturor variantelor de eroism din folclorul universal : fiinţa privilegiată sau aleasă în vederea unor misiuni supraomeneşti nu poate fi decît un neavenit, un copil abandonat, sacrificat, snopit în bătaie chiar de cei care au datoria să-l protejeze. Eroul nu este exaltat doar din cauza puterii de a îndura pe care o dovedeşte în nenorocirile începuturilor, ci mai ales pentru că, alungat de acasă şi obligat să rupă legăturile de sînge, se eliberează astfel de restricţiile carnale şi spirituale care pentru omul obişnuit constitue esenţa fatalităţii. Mitul nu are o altă înţelepciune de transmis prin metamorfozele şi miracolele sale, căci dacă spune că nimeni nu e profet în ţara lui, nu uită să spună că profet este numai omul fără familie şi fără legături sentimentale, fiul nimănui care se zămisleşte pe sine în faptele sale, exilatul care nu cunoaşte drumul de întoarcere şi tocmai de aceea este hărăzit celor mai înalte destine.

Scanned with CamScanner

Astfel Moise, abandonat de părinții săi adevărați și cules de pe drumuri de o prințesă egipteană, are două familii, asemenea Copilului găsit din basmul nostru fantastic; dar părinții lui sînt nevinovați, abandonîndu-l nu pentru a-l pierde ci pentru a contracara intenția Faraonului care osîndise la moarte toți copiii de parte bărbătească ai evreilor. De fapt, Moise nu trebuia să vadă lumina zilei, căci tatăl său, hotărît să nu procreeze acest fiu promis dinainte călăului, se desparte de soția sa timp de trei ani și n-o cheamă lîngă el decît la sfatul fiicei sale Miriam căreia dumnezeu i-a vestit că fiul care se va naște va fi salvatorul poporului evreu. Deci, Moise își smulge existența din neantul care-l împresoară; născut cu întîrziere, ca mai toți copiii găsiți, grație unei profeții care-i hotărăște vocația, el este, chiar înainte de a se naște, omul lui dumnezeu și al destinului, el se naște *pentru* a mîntui sau, mai exact, pentru că a fost „mîntuit din ape", este în mod obligatoriu aducătorul mîntuirii (îi salvează pe evrei de apele Mării Roșii și astfel îi ajută să renască).

Legenda lui Oedip prezintă aceleași motive într-o ordine care restabilește probabil tendința primitivă a mitului. Aflînd de la oracolul din Delfi că va fi ucis de fiul său, Laios se abține de la orice relații cu regina Iocasta, dar într-o zi cînd e beat își înfrînge propria interdicție și-l procreează pe Oedip. Copilul este abandonat la trei zile după naștere; Sofocle spune că ciobanul care trebuia să-l părăsească îl încredințează unui cioban al regelui Polib din Corint; alții spun că a fost abandonat într-o barcă pe mare și pescuit din apă de Mreboe, soția lui Polib. Mai tîrziu, aflînd că este copil găsit, Oedip întreabă oracolul despre adevărații lui părinți, dar el leagă răspunsul faimos de părinții lui adoptivi, așa că fuge din Corint, pentru a se refugia la Teba, unde va săvîrși inevitabil cele două crime. Mai înainte totuși, el descifrează enigma sfinxului și astfel eliberează orașul Teba de flagelul care-l devasta. În plus, deși tragedia incestului și paricidului face să treacă pe planul al doilea aspectul

Scanned with CamScanner

binefăcător al acţiunii lui Oedip, vocaţia soteriologică [1] a eroului este asociată cu cele trei elemente indispensabile oricărei acţiuni mitice : o prezicere dezastruoasă, o naştere înconjurată de maşinaţiuni sumbre şi o salvare *in extremis* a nou-născutului destinat sacrificiului. Printr-o particularitate care-l deosebeşte pe Oedip de toate celelalte figuri de salvatori, mîntuirea de care beneficiază la naştere şi cea care-l aduce într-un oraş străin ne trimit de asemenea la misterul originar, căci el îi eliberează pe Tebani ca mare ghicitor de enigme, ca iniţiat, reuşind să dezvăluie originile vieţii. E adevărat că această ştiinţă a originilor nu-l lămureşte asupra propriei sale familii nici asupra situaţiei „oedipiene", de aceea, pînă la urmă chiar ea îi pregăteşte sfîrşitul (în acest sens, Oedip reprezintă tocmai tranziţia între Copilul găsit şi Bastardul din „romanul familial" : cunoaşterea sexualităţii îi ascute spiritul, pe de altă parte tot ea îl aruncă în abisurile propriului său psihic, unde rătăceşte în întuneric).

În versiunea creştină a acestei legende remarcabil e faptul că, subliniind ororile naşterii mitice, ea le absolvă printr-un erou salvator căruia înseşi păcatele îi conferă în ochii comunităţii calitatea de mentor spiritual. Sfîntul Grigore Stîlpnicul este într-adevăr rodul unei legături incestuoase, iar părinţii săi se debarasează de el, abandonîndu-l într-o barcă în voia valurilor. Găsit şi crescut de nişte pescari, el este destinat vieţii monahale, dar părăseşte mînăstirea pentru a deveni cavaler. Într-o zi, cînd repurtează încă o victorie într-o luptă, primeşte ca răsplată pentru vitejia lui mîna unei femei necunoscute care nu este alta decît propria sa mamă. După revelaţia acestui incest care-l repetă pe cel al părinţilor săi, Grigore se exilează pe o stîncă în mijlocul mării, unde se pocăieşte timp de optsprezece ani. Totuşi, în ciuda crimei sale sau graţie ei, dumnezeu îl face papă. Lucru remarcabil, buna-vestire care lipseşte din istoria lui Grigore joacă un rol esenţial în cea a lui Iuda, figură prin

[1] Soteriologie, în religii, doctrina care se referă la salvare (n. tr.).

excelență fatală, și care, ca antiteză perfectă a lui Cristos, reprezintă alternativa disprețuită față în față cu mîntuirea. Mama lui Iuda a fost avertizată în vis că va aduce pe lume un fiu pervertit menit să-și ducă la pierzanie poporul ; de aceea părinții se hotărăsc să-l abandoneze pe nou-născutul și o fac după obiceiul cel mai răspîndit [1], punîndu-l într-o barcă, lăsîndu-l în voia valurilor. În insula Iscariot unde eșuează, Iuda este adoptat de regina ținutului care n-avea copii. Mai tîrziu, totuși, cuplul regal are un fiu pe care îl ucide Iuda, din gelozie. Nevoit să fugă, se refugiază la curtea lui Pilat din Pont care-l ia ca sfetnic. Acolo se căsătorește cu văduva unui vecin pe care l-a doborît în timpul unei răfuieli, fără să-i cunoască identitatea. Cînd află că acest vecin este tatăl său, pleacă să-și caute căința pe lîngă Cristos care-l primește printre apostolii săi. El folosește această ocazie nu pentru a-și răscumpăra greșelile ci pentru a-l denunța pe cel care l-a primit ca frate și învățător, desăvîrșindu-și astfel fizionomia de trădător înnăscut. Fratricid, paricid, incestuos, delator pe deasupra, Iuda, Copilul găsit, este întru totul replica negativă a Copilului Iisus, a cărui naștere misterioasă este considerată divină prin excelență : el duce la pieire omenirea așa cum Cristos o salvează, dar în definitiv el contribuie în egală mă-

---

[1] Otto Rank *(op. cit.,)*, atribuind mitului simbolurile visului, a comparat nașterea cu aceste „ape" providențiale în care nounăscutul ar trebui să piară și din care este totuși salvat pentru a-și împlini destinul. În basmul cu zîne propriu-zis, apa nu e asociată decît cu izvorul sau fîntîna, niciodată cu marea sau cu fluviul, dovadă că povestitorul se interesează mai puțin de procesul biologic al nașterii decît de consecințele psihologice și sociale ale acesteia. Orice ar fi, copilul nu este „abandonat" pe apă chiar la nașterea sa, părinții se debarasează de el puțin mai tîrziu (la vîrsta „complexului lui Oedip" și a pubertății) încredințîndu-l pericolelor pădurii. Cel care-l smulge morții nu este niciodată un pescar, ci, adesea un vînător ; uneori, în poveștile lui Grimm, un animal milos care-l hrănește, îl inițiază revelîndu-i formulele magice consacrate și sărindu-i în ajutor la cel mai mic apel. Acest animal providențial își dovedește grija maternă și atunci cînd își încredințează puii tînărului salvat pentru a-i servi ca ajutoare.

Scanned with CamScanner

sură la salvarea ei pentru că numai prin trădarea sa i se permite lui Cristos să-şi reveleze măreţia.

Bastardul divin al mitologiei greceşti este şi el destinat încă din leagăn unei funcţii soteriologice care face din el egalul unui zeu. Dionysos, Apollo, Herakles, toţi trei fiind roadele unui adulter al lui Zeus cu o pămînteană şi urmăriţi cu cruzime de gelozia Herei, nu văd lumina zilei decît pentru a începe un lung şir de tribulaţii ; totuşi, vitalitatea lor este pe măsura răutăţii duşmanilor lor, astfel încît ei trec drept invincibili, invulnerabili, inaccesibili la loviturile soartei potrivnice (ca în orice poveste, formula eroismului nu capătă sens deplin decît dacă este inversată : nu pentru că este zeu eroul supravieţuieşte în mod miraculos, ci pentru că reuşeşte să supravieţuiască este declarat de esenţă divină). De aici şi darurile cu care sînt înzestraţi, acela de a regenera (Dionysos), de a-i aduce vindecarea şi înţelepciunea (Apollo), sau de a o scăpa de monştrii primitivi care renasc mereu ca să-i bareze calea (Herakles). Căci degeaba variază mitul la infinit situaţiile eroice şi locul faptelor eroice, el transmite mereu tot acelaşi mesaj primitiv, care reprezintă, dincolo sau dincoace de orice morală, „moralitatea“ sa : eroul iese din uman în măsura în care, născut din adîncurile tulburi ale vieţii, a trebuit să rupă de timpuriu legăturile familiale ce-l lasă pe omul obişnuit la cheremul patimilor mediocre şi-l lipsesc de putere şi de libertate ; pus la încercare datorită originii sale obscure, tocmai graţie acestei încercări devine cuceritor, războinic, legislator, civilizator, ucigaş de monştri sau profet ; datorită scandaloasei sale naşteri întemeiază o cetate, un imperiu, o lege morală, ba chiar şi această împărăţie pe care şi-o declară singur în afara lumii, dar a cărei înfăţişare lumea o ia totuşi pînă la urmă.

Deşi basmul se sprijină în întregime pe sistemul celor două familii care este principiul constitutiv al oricărei povestiri mitice, el nu poate totuşi suporta comparaţia cu marile figuri de Copii găsiţi şi de Bastarzi divini pe care tradiţia îi socoteşte exemplari (în bine sau în rău, sau mai degrabă dincolo de bine şi de rău, supraomul nefiind

Scanned with CamScanner

judecat numai după morala obișnuită, ci din punct de vedere al extraordinarului, al nemaipomenitului, al lipsei de măsură). Frumosul Prinț din cărțile de povești, chiar dacă este născut sub auspiciile cele mai favorabile pentru a dobîndi dimensiuni epice, nu devine niciodată un Oedip, un Moise, nici un Iuda ; el nu întemeiază nici Roma, nici imperiul lui Cirus ; nu-și leagă niciodată numele de un loc sacru, de o acțiune memorabilă sau de o căutare izbutită spre binele comunității. Nu că i-ar lipsi calitățile cerute pentru a rivaliza cu acești faimoși eroi ; el descifrează enigmele la fel de bine ca Oedip, dejoacă planurile machiavelice ale mamei vitrege cu tot atîta ingeniozitate ca și Apollo pe acelea ale Herei, taie capetele zmeilor ca un autentic mic Herakles, și n-are nici un motiv să-l invidieze pe sfîntul Grigore Stîlpnicul deoarece, dacă e nevoie, el poate rămîne șapte ani cocoțat într-un copac, „fără să rîdă și fără să vorbească". Și nu e vorba nici de vreun merit personal — pur și simplu cariera mitică îi interzice acest lucru datorită deznomîntului fericit la care aspiră la capătul „muncilor" sale — dovadă că odată trecută vîrsta rătăcirilor și încercărilor fabuloase, el nu are altă ambiție decît aceea de a reintra cît mai repede în rîndul lumii. În timp ce adevăratul erou rupe definitiv cu ordinea familială, fapt pentru care devine apt că creeze noi valori colective într-o sferă mai elevată, adolescentul basmului vrea pur și simplu să fie „fericit pînă la sfîrșitul zilelor sale", întemeind o împărăție fără Istorie și fără istorii, de la care așteaptă o veșnică idilă. Nimic nu-l îndeamnă la vastele proiecte care îi pretind eroului mitic o abnegație totală și aproape întotdeauna sacrificiul real al vieții sale. El nu-și dorește să fie ucis pentru a cunoaște o reînviere glorioasă ; nici să salveze un popor întreg cu prețul propriei sale nimiciri ; nici să renunțe la fericirea personală pentru a servi ca exemplu timpurilor ce vor veni. El vrea ceva mult mai modest : o soție, „mulți copii", bogăție și, după zbuciumul copilăriei sale greu încercate, pacea ideală a căminului. De aceea începutul domniei sale marchează tocmai sfîrșitul basmului ; alegînd împă-

carea mai curînd decît ruptura şi idila mai degrabă decît renunţarea, el nu mai are nimic de spus nici de făcut care să merite a fi relatat, astfel încît cade în neantul în care sucombă orice om redus la fericirea sa personală.

Refractar la Istorie, ţinut departe de mit prin tendinţele sale idilice şi mediocritatea ambiţiilor, basmul se retrage în întregime în domeniul purei utopii, unde e liber să anuleze spaţiul, timpul, numele, dimensiunile, pe scurt : tot ceea ce coordonează realitatea. El se petrece deci, „pe vremea aceea", „odată", „în lumea largă", nicăieri sau undeva, mereu sau niciodată, fără a se îngriji să ofere personajelor sale un cadru de acţiune mai exact delimitat. Nu că ar spera prin aceasta să acreditezc o „altă lume", dimpotrivă utopia este şiretlicul său şi fără îndoială motivul creditului său inepuizabil, căci nu neagă datele experienţei decît lăsînd să se înţeleagă insidios că evocă experienţa tuturor ; nu cochetează cu infinitul decît pentru a lăsa mai bine să se ghicească modestia scopurilor sale şi ceea ce este la urma urmelor mica sa societate.

În virtutea legii utopice pe care o acceptă de bună voie, povestea manifestă totodată o deosebită repulsie de a da nume (ceea ce o deosebeşte dealtfel de alte genuri fabuloase în care numele proprii sînt folosite din belşug). Deci personajele sale sînt în mod necesar mai mult sau mai puţin anonime, fie că n-au nume deloc, fie că au o poreclă, provenită dintr-o însuşire fizică sau dintr-un semn fatal care nu face decît să acuze lacunele stării lor civile (*Motanul încălţat, Degeţel, Riquet moţatul, Cenuşăreasa* etc. sînt anonime tocmai pentru că au porecle). Lucru remarcabil, poreclele reprezintă privilegiul exclusiv ai tinerei generaţii, adulţii nu le poartă niciodată (doar *Barbă Albastră* în poveştile lui Perrault şi un Johann cel Credincios sau un *Roland Prea-Iubitul* în poveştile lui Grimm), aşa încît regele şi regina sînt primele victime ale anonimatului.

În mod obligatoriu lipsiţi de stare civilă — utopia avînd aceeaşi aversiune pentru biografie, pentru crono-

Scanned with CamScanner

logie şi topografie —, personajele sînt deci pur şi simplu regele, regina, prinţul, prinţesa, tatăl, mama, copilul, vrăjitoarea, piticul sau uriaşul. Cel mai înalt grad de diferenţiere de care sînt susceptibile este indicat de funcţia lor — regi sau slugi, nu există vreun terţin posibil —, sau prin profesia lor, în care caz sînt croitori, ţărani sau aurari, soldaţi sau vînători, cel puţin la început, întrucît scopul aventurii feerice este de a-i ridica deasupra condiţiei lor. Dacă toate aceste personaje sînt aproape egal înzestrate în materie de magie, n-ar fi prea greu să le clasăm din punct de vedere uman, un simplu inventar furnizînd principiul antagonismului dintre ele. Astfel, regele se opune prinţului şi prinţesei, tatăl fiului şi fiicei, mama vitregă copiilor din prima căsătorie, mama tatălui, deşi acest ultim conflict e cel mai voalat. În acest fel, toate personajele intră fără excepţie în două categorii distincte, una definită printr-un criteriu social : cei puternici şi cei slabi ; cealaltă printr-un criteriu de generaţii : tinerii şi bătrînii, care sînt cel mai adesea copii şi părinţi (aceştia prilejuind, dealtfel, o altă subdiviziune după cum sînt sprijiniţi de o zînă bună sau de o vrăjitoare, de un animal milos sau de un căpcăun). În afara puterilor tutelare care nu aparţin nici unei categorii, deoarece n-au vîrstă şi îşi aleg protejaţii în pătura socială cea mai defavorizată, clasele de vîrstă şi clasele sociale reunesc, în mare, aceiaşi indivizi, astfel încît, în definitiv, basmul nu deosebeşte decît două grupuri într-adevăr opuse : asupritorii, care sînt puternici, bătrîni, răi şi asupriţii cărora le dă tot sprijinul. Şi aici basmul dovedeşte că, în ciuda opticii sale de parvenit, e însufleţit de un adevărat spirit democratic, căci, deşi nu renunţă la ideea de a-şi sui favoriţii pe tron, rămîne un duşman al aristocraţiei de vîrstă şi putere.

Faptul că acest conflict dintre generaţii se confundă în mod regulat cu cel social — conflict latent fără îndoială, schiţat timid prin răsturnarea finală a situaţiilor — ne îndeamnă să acordăm o mai mare atenţie personajului regesc care, în orice basm demn de acest nume,

Scanned with CamScanner

domneşte ca un despot bun sau rău în vîrful ierarhiei. Ştim deja că el e, într-un mod destul de imprecis, „regele", sau „un rege", a cărui împărăţie „a fost odată ca niciodată". Lucru surprinzător, acest monarh a cărui atotputernicie este menţionată la orice pas nu ne este cunoscut decît prin generalităţile cele mai vagi — o bogăţie inepuizabilă, posesiuni teritoriale nemărginite, o autoritate magică asupra fiinţelor şi lucrurilor —, dar niciodată nu-l vedem de aproape sau de departe exercitîndu-şi funcţiile, în sfîrşit nu-l vedem niciodată dominînd. Nici felul său de a conduce afacerile, nici relaţiile cu poporul său, nici măcar faptele sale de vitejie în războaie nu joacă un rol cît de mic în povestire, aşa încît cu toate însemnele puterii şi majestăţii, el ni se arată ciudat de inactiv, atît de degajat de orice obligaţie politică, şi pentru a spune totul, atît de inexistent, încît te întrebi : oare în ce poate consta autocraţia sa ? Totuşi, legitimitatea sa iese din discuţie, deoarece aici titlul şi persoana fac una ; trebuie deci să credem că regele este investit cu alte îndatoriri decît acelea de stat, şi că se justifică într-un alt domeniu al conducerii, admis şi recunoscut de restul supuşilor.

Considerînd doar datele pe care le avem asupra persoanei şi asupra faptelor sale, regele nu are într-adevăr alt regat decît propria sa familie, ba mai mult, el se defineşte în întregime prin calitatea sa de părinte şi de soţ, iar cînd îi lipseşte această calitate, ceea ce întotdeauna trece drept o teribilă nenorocire, se defineşte prin eforturile depuse pentru a şi-o însuşi. Regele este căsătorit sau văduv, acesta este inevitabil primul lucru de care sîntem informaţi ; în primul caz el are copii şi toate complicaţiile vin de la ei, fie că are prea multe fete şi nici un băiat, fie invers ; fie că băiatul este sortit printr-o profeţie să atenteze la viaţa lui ; fie că pierzîndu-şi multă vreme speranţa că va căpăta urmaşi, are în sfîrşit copilul dorit, care dealtfel plăteşte printr-un şir lung de nenorociri această naştere amînată. Dar oricare ar fi situaţia sa familială, regele nu se manifestă, nici nu acţionează decît în cercul strîmt al relaţiilor de rudenie, de

Scanned with CamScanner

aceea nu este niciodată celibatar, povestea este atît de formală în această privinţă, încît n-ar putea face mai mult ca să dezvăluie ce înţelege prin putere, şi unde îşi plasează adevăratele ei interese.

Regele fiind prezentat numai ca tată şi soţ, regina nu are evident un rol decît de soţie şi mamă, de mamă adevărată sau vitregă, după împrejurările care o fac cînd înger păzitor, cînd vipera din casă. Nu mai puţin indiferentă decît soţul ei la treburile publice, puterea ei nu se întinde dincolo de palat, — care este literalmente „interiorul" ei, domeniul îndatoririlor şi atribuţiilor sale. Lîngă ea, prinţul şi prinţesa sînt fiul şi fiica într-un sens absolut, fără altă însuşire decît vîrsta tînără şi vocaţia de copii tocmai buni de căsătorit (să observăm că şi în acest caz povestea nu vede altă soluţie decît căsătoria ; de exemplu, niciodată nu-şi dedică băieţii carierei militare, nici nu-şi trimite fetele la mînăstire). După această sinonimie, sugerată foarte firesc, nu e greu să reconstitui ceea ce basmul convine să numească „împărăţie", dealtfel, în deplină armonie cu multe alte expresii din limbajul legal şi uzual („cap de familie", „regina căminului", a „ocupa locul" de tată şi de mamă, de soţie sau de soţ) : este legătura de sînge dintre părinţi şi copii, excluzînd toate celelalte grade de rudenie ; deci familia omenească văzută prin lupa multiplicatoare a viziunii copilăriei, dar redusă la organizarea elementară care pentru copil este singura demnă de interes. Căci unchii, mătuşile, verii şi chiar bunicii sînt aici cu totul necunoscuţi — bunica apare de multe ori cu trăsăturile parodice ale bunicii din *Scufiţa Roşie* sau ale bunicii diavolului în poveştile lui Grimm, dar şi acolo ea nu contează în relaţiile de rudenie —, în mod logic povestea poate foarte bine şi chiar trebuie să facă abstracţie de ei, neavînd de-a face cu întregul clan familial, ci numai cu cele două fiinţe care-i pun copilului problema enigmei existenţei sale, în faţa intrării interzise a camerei conjugale.

Cu remarcabila economie de mijloace care îl caracterizează, basmul afirmă şi faptul că, dacă regele este tată, orice tată este rege, oricît de modestă ar fi condiţia sa,

Scanned with CamScanner

grație reușitei finale a celui pe care l-a renegat. Nu are prea mare importanță că fiul se naște într-o colibă sau într-un palat, în orice caz regalitatea îi este asigurată, astfel că bietul om, umilul meseriaș sau țăran care și-a abandonat copiii pentru că nu-i putea hrăni, primește titluri și bogății cu ocazia căsătoriei princiare cerută de *happy end*. Singura deosebire apreciabilă între tatăl pe care povestea îl numește pur și simplu bărbat și cel pe care-l numește rege, este că primul devine rău doar din cauza mizeriei sau slăbiciunii, în timp ce al doilea are sufletul negru din fire, ceea ce justifică toate resentimentele. Omul sărman este de fapt „uman", regele, dacă e rău, aparține mai degrabă speciei căpcăunilor care-i asmute pe urmele nefericitului său copil. Primul, în ciuda nedreptăților comise, este mereu iertat, al doilea întotdeauna pedepsit cu mult rafinament. Căci în virtutea vechii răzbunări populare care aici se amestecă cu ura Copilului găsit în această lume, cel puternic rămîne dușman pînă la sfîrșit, iar omul sărman nu este niciodată atît de rău încît să nu poată fi reabilitat.

Astfel, povestea nu se afundă în ceața utopiei decît pentru a sugera mai bine care este locul ei în realitate, și în ce fel își găsesc adevărata lor definire locurile, personajele, evenimentele intenționat lăsate neclare. Inexactă, anulează ea însăși inexactitatea prin cîteva cuvinte cheie al căror mod de întrebuințare îl dezvăluie cu șiretenie, tocmai în momentul cînd pare să le ascundă. Ea spune rege desemnînd un tată oarecare, împărăție evocînd cercul închis al căminului, „a fost odată", amintind trecutul copilăriei, acest timp suspendat în afara timpului care păstrează întotdeauna nostalgia eternității. Orice s-ar spune, niciodată nu evadează din mica lume a familiei ; cel mult poate să simuleze că fuge de ea, creînd o altă lume fabuloasă, dar pînă la urmă, și aceasta se reduce la căminul omenesc, iar fabulosul redevine cotidian.

Fără a fixa acțiunea într-o țară anume, pentru a-și merita titlul de divertisment, dar și pentru a evoca ceea

Scanned with CamScanner

ce este ocult și interzis în lucrurile cele mai familiare [1], toată arta basmului constă în această deplasare a iluziei prin etalarea falsului pentru a obliga la descoperirea adevărului. Contrar romanului „realist", care se străduie să reducă ficțiunea la ceea ce considerăm în mod obișnuit ca imagine plauzibilă a realului, povestea face paradă de irealitate sa, își etalează, ostentativ neverosimilitățile, îngroașă, diminuiază, deformează, denaturează elementele sale fără cea mai mică preocupare de a fi crezută, arbitraiul fiind legea împărăției absolute, a imaginației. „Aceste lucruri nu se mai întîmplă în zilele noastre, spune în esență naratorul anonim, eu nu cred în ele, nici voi, nu le povestesc decît ca să treacă vremea, fiindcă viața este prea tristă și tocmai pentru că nu există o baghetă magică care s-o facă mai bună." Totuși, această invitație la călătorie în iresponsabilitatea fantasticului nu este decît alibiul unui realism mai profund, o scurtătură la capătul căreia adevărul își regăsește originile concrete, iar spiritul începutul curiozității sale. Este ceea ce au știut din totdeauna marii emuli ai basmelor cînd, cu toată seriozitatea și ironia, au creat ținuturile Utopiei, pe uriașul Gargantua, insulele pustii sau țara Lilliput : în poveștile cele mai gogonate găsim adesea adevărurile cele mai adînci.

---

[1] Neamțul spune *Unheimlich* (fantastic — adj.) pentru a desemna această atmosferă caracteristică din *Märchen* (lb. gemană basm). Noi spunem „neliniștioare ciudățenie" fără a putea reda jocul de cuvinte bazat pe etimologie. *Das Heim* este căminul ; *Das Heimliche* este familiarul și în același timp taina. *Märchen* (basmul) este stăpînul necontestat al lui *Unheimliche* în acest sens se mizează fără încetare pe caracterul ocult, bizar, ambiguu al lucrurilor familiare, cele pe care, cu ambivalența sa specifică, le vede copilul „oedipian". Cf. Freud : *Das Unheimliche* (fantasticul — subst.).

Scanned with CamScanner

II

ȚARĂ FĂRĂ DE NUME ȘI PARADIS PIERDUT

„Omul a fost rege, înaintea căderii".

FRANZ VON BAADER

„Pînă acum nimic n-a putut să-mi vindece inima care încă mai suferă de dorul de țară".

GÉRARD DE NERVAL

Povestiri fantastice, minunate, bizare, extraordinare, macabre, crude —, romantismul nu duce lipsă de cuvinte pentru a aminti înrudirea sa cu arta copilăriei, care devine în același timp copilăria artei, vîrsta de aur dinaintea tipăriturilor și din care orice carte își trage esența. De fapt, romanticul tipic este, înainte de toate un făcător de basme, el chiar se vrea epigon în acest domeniu mai mult decît creator, fiind convins că doar trecutul explică prezentul și că reîntoarcerea la origini este singura cale a adevărului. Avînd veleitatea arheologiei prin gust și prin convingere, crezînd în paradisul pierdut așa cum este întruchipat în visele individului și în miturile colective, el înclină în mod firesc să recunoască în literatura populară universală idealul însuși al purității și al poeziei. În ochii săi, basmul nu este numai vestigiul grațios al unei epoci revolute foarte potrivite pentru a inspira nostalgia (ceea ce acesta e încă în ochii lui Perrault); el reprezintă genul primordial, modelul perfect depozitar al unei științe secrete al cărei sens poate fi sesizat numai de scriitorul redevenit copil sau a cărei imagine numai el o poate întrezări. Gîndirea romantică atît de împrăștiată altminteri, nu are altă unitate decît, poate, această tendință spre arhaism care ca-

Scanned with CamScanner

racterizează operele sale dincolo de deosebirile de limbă și de idei. În privința Copilului găsit, al cărui exponent în Istorie vrea să fie, ea n-are altă unitate mai profundă.

„Orice epocă a gîndirii umane, scria nu de mult Albert Béguin [1], ar putea să se definească într-un mod destul de profund prin relațiile pe care ea le stabilește între vis și viața reală." Nimic mai adevărat decît acest lucru, cu condiția de a se sublinia faptul că atunci cînd este vorba de literatură, „visul" și „viața reală" nu pot fi asimilate pur și simplu fenomenelor empirice cu același nume, visul fiind ca și viața reală, nu substanță încorporată textului, ci un mod de a prezenta lucrurile imaginare într-un sistem de pură convenție. Din punct de vedere literar nu există propriu-zis un antagonism între cele două stări ; nici din punct de vedere psihologic ele nu sînt direct opuse, deoarece romancierul nu-și compune niciodată ficțiunile decît într-o stare intermediară care este tocmai aceea de „visare trează". Nimeni nu scrie dormind nici chiar pentru a descrie fantasmele nopții ; oricine o face pînă la un anumit punct visînd, chiar atunci cînd fantasma are ca obiect viața reală. Maupassant nu visează mai puțin decît Jean-Paul atunci cînd își scrie povestirile „realiste", iar în momentul în care E.T.A. Hoffmann transcrie fanteziile sale debordante, el nu visează mai mult decît romancierul cel mai echilibrat, orientat exclusiv către lumina zilei. Aici, aceea care hotărăște este orientarea opticii, nu dozarea ingredientelor onirice tratate în text ; există desigur două feluri de literatură, două temperamente de scriitori, și pentru a folosi expresia în sensul ei cel mai nemijlocit, două „viziuni" ale lumii puternic opuse ; dar diferența nu constă nicidecum într-o opoziție admisă, oricît de comodă ar fi ea pentru istorici ; ea trimite dincolo de toate intențiile estetice și ideologice la cele două vîrste ale „romanului familial" și la cele două tehnici de posedare a lumii între care literatura romanescă face întotdeauna o alegere forțată. Din acest punct de

[1] Albert Béguin : *Sufletul romantic și visul*, Paris, 1939.

vedere se poate spune cu siguranţă că accentul pus pe ficţiunea visului în opere este decisiv pentru înţelegerea unei epoci intelectuale ; iar Copilul găsit niciodată nu-l izgoneşte definitiv pe Bastard în operele literare, fără nevoia profundă şi acordul inconştient al colectivităţii.

Oricare ar fi cauzele istorice ale romantismului considerat un curent literar [1], fapt este că în romantism Copilul găsit se exprimă aproape singur, cu trăsăturile contradictorii proprii naturii sale excesive, urmărindu-şi cu îndîrjire proiectele. Ca odinioară, el îşi retrăieşte viaţa în cer pentru că nu o poate suporta pe pămînt ; ca odinioară se consolează de soarta sa mediocră construindu-şi din capul locului o împărăţie pur spirituală ; în sfîrşit, ca odinioară, el crede ce vrea şi demonstrează zădărnicia lumii prin suveranitatea imaginaţiei sale. Într-un anumit sens, el merge mai departe decît mica fantomă orgolioasă care-i dictează ce să facă, întrucît de acum înainte îşi face o doctrină din dispreţul faţă de realitate, şi în loc să transforme necesitatea în virtute, justifică prin raţiuni superioare credinţa oarbă pe care o păstrează în puterea magică a ideilor.

Deseori s-a observat faptul că, deşi dă o impresie foarte puternică de unitate, romantismul oferă o fizionomie prea labilă, prea schimbătoare de la un autor la altul, deseori în interiorul aceleiaşi opere, pentru a-l putea cuprinde într-o formulă simplificată. Părerile şi credinţele diverse, varietatea, ca să nu spunem incoerenţa atitudinilor estetice, filozofice şi politice sînt fapte bine cunoscute de către toţi specialiştii ; totuşi, dincolo de discordanţele vizibile, aceia care contribuie într-o oarecare măsură la manifestul romantic au în comun

[1] Evident, romantismul istoric nu este decît o parte din romantismul „etern", care reapare neîncetat în opere izolate, mai mult sau mai puţin pure sau atipice. Chiar în epoca romantică, acest romantism dintotdeauna coexistă cu mişcarea militantă, fără a face parte din ea cu adevărat. Nici Kleist nici Hölderlin n-au fost romantici în sensul strict al cuvîntului, şi mulţi alţii vor fi romantici după ei, deşi vor rămîne izolaţi sau vor intra în noi categorisiri.

Scanned with CamScanner

faptul că declară gîndirea atotputernică prin ea însăşi, oricare ar fi temeinicia ei în raport cu experienţa (este *die Allmacht des Gedanken [atotputernicia gîndirii* n. tr.] în care constă, după Freud, esenţa însăşi a magiei). „Gîndurile se transformă în legi, spune Novalis, dorinţele în realizări." El preamăreşte „harul obiectelor imaginare de a vorbi precum obiectele reale", şi defineşte *idealismul magic* graţie căruia omul poate „deveni dumnezeu". Ludwig Tieck pune în gura lui William Lowell, erou al romanului său din tinereţe următoarele : „Totul este supus bunului meu plac ; eu pot denumi cum vreau toate fenomenele, toate acţiunile. Întreaga mea viaţă este un vis ale cărui plăsmuiri se nasc după cum vreau eu. Eu însumi sînt unica lege a naturii şi totul se supune acestei legi." Şi în altă parte : „Tot ceea ce ne înconjoară nu este adevărat decît pînă la un anumit punct". „Nimic nu este adevărat decît falsul", spune de-a dreptul Nodier, de acord cu Karl Philipp Moritz care exprimă aceeaşi idee sub denumirea savantă de *„subiectivism absolut"*. În fond, crezul romantic se rezumă la acest postulat unic al gîndirii subiective adevărate în sine, de o interiorizare incomensurabilă, care tocmai pentru că face abstracţie de probele şi de controlul spiritului obiectiv, redă omului sentimentul pierdut al propriei sale divinităţi.

Bineînţeles, credinţa în atotputernicia gîndirii atrage după sine decăderea realităţii practice care, în comparaţie cu strălucirea interioară întrevăzută de poet, apare plată, brutală, incapabilă să-i consoleze sufletul nemîngîiat în căutarea dragostei şi a absolutului. Realul este ori o iluzie *(Visul este o lume, lumea este un vis)*, ori o pură convenţie admisă pentru comoditatea raporturilor umane. „Omul nu vrea cu nici un preţ să fie mulţumit cu universul nostru", spune E.T.A. Hoffmann pentru toţi aceia care, ca şi el, preferă banalităţii cotidiene orice coşmar al nopţii. Iar Novalis subliniază dualismul care constituie în bună parte „boala secolului" : „Lumea interioară îmi aparţine într-o oarecare măsură mai mult decît lumea exterioară. Este atît de *tandră*, atît de *fa-*

Scanned with CamScanner

miliară, atît de *intimă*[1]. Păcat că este atît de nesigură, atît de asemănătoare visului. Oare ceea ce este mai autentic, mai bun trebuie să aibă o aparenţă atît de ireală ?" Pe Novalis, cel puţin, îl nelinişteşte paradoxul care condamnă adevărul să ia aparenţa impreciziei, alţi scriitori nici nu se obosesc să constate acest lucru, ei evită pur şi simplu ceea ce-i răneşte retrăgîndu-se în idila visului, după care proclamă reconcilierea finală a omului cu sufletul său, cu Totalitatea Naturii şi a Istoriei, cu dumnezeu ; iar dacă rana este prea adîncă, ei resping lumea în modul cel mai radical, alegînd pentru sine alternativa morţii sau a nebuniei. E adevărat că unii dintre ei, într-un tîrziu, îşi dau seama că visul este vis, astfel încît marile revoluţii interioare profetizate de generaţia lor n-au părăsit sfera literaturii şi că lumea n-a pierdut nimic din certitudinea sa (este îndeosebi cazul lui Ludwig Tieck, totuşi un pionier autentic al mişcării romantice, dar al cărui romantism s-a diminuat puţin cîte puţin). Aceştia se împacă cu viaţa părînd în acelaşi timp că-şi trădează idealul ; iar viaţa s-ar zice că-i răsplăteşte pentru aceasta, căci contrariu Copilului găsit rămas refractar, care în general moare de tînăr în aceşti ani de exaltare şi revoltă, ei sînt scutiţi de această fatalitate romantică, moartea prematură.

Gustul pentru reverie, dezgustul faţă de real şi divinizarea gîndirii converg foarte firesc spre mistica copilăriei, vîrstă magică prin excelenţă care, ignorînd disocierile raţiunii, nu-i ştirbeşte existenţei unitatea sa primordială. Toţi romanticii împărtăşesc cultul copilăriei în sine, nu ca un fragment datat al biografiei personale, ci ca perioadă dinaintea căderii în care fiinţe, lucruri şi animale se scaldă încă în paradisul incertitudinii. A fi copil, a redeveni copil, înseamnă a anula separarea ireversibilă provocată de gîndirea raţională, înseamnă a regăsi puritatea, armonia, adevărata cunoaş-

---

[1] Sublinierea îmi aparţine. Cum să nu observi cele trei adjective aproape sinonime care accentuează atît de evident asocierea vieţii interioare cu atmosfera unui cămin ?

Scanned with CamScanner

tere a lucrurilor care devine imposibilă mai tîrziu, odată cu știința specializată [1]. Dar reîntoarcerea la copilărie nu marchează numai sfîrșitul unui exil, ea este și un teribil argument împotriva condiției adultului într-o lume fără suflet, pradă nepotrivirilor dintre acțiune și gîndire (lumea lui Baudelaire, în care „acțiunea nu mai este sora visului"). „Eu m-am păstrat copil din disprețul de a fi bărbat, declară deschis Nodier, în numele tuturor acelora care-și justifică teama secretă de a se maturiza printr-o critică deschisă adusă virilității. Este adevărat că „disprețul" de a fi bărbat", nu trebuie afișat atît de provocator pentru a justifica operele și teoriile (el va mai izbucni foarte des, în special prin acel filon al suprarealismului care continuă direct romantismul). „Disprețul" poate de asemenea să treacă neobservat prin descrierea extaziată a reîntîlnirii poetului cu trecutul său cel mai îndepărtat. Astfel, Jean-Paul (Johann Paul Friedrich Richter) — care în trecere fie spus își schimbă prenumele în pseudonim ca și cum ar invita publicul să i se adreseze pe „numele mic" dat de părinții săi, rămînînd legat de tandrețea lor de altădată — evocă cu exaltare „această copilărie cînd nu cunoșteam pe nimeni, nici chiar pe mine, dar în care-i iubeam pe toți ; pe vremea aceea nu fusesem încă alungat din paradisul pe care trebuie să-l părăsim cu toții și spre care orice reîntoarcere ne este interzisă de vîrstă, cu spada ascuțită

---

[1] Este unul din punctele în care Kleist se separă în mod clar de reflexia romantică. În admirabilul eseu despre *Teatrul marionetelor,* el tratează la rîndul său problema spontaneității ce ocupă un loc atît de important în gîndirea epocii sale, dar îi dă o soluție dialectică ce-i modifică radical semnificația : grația absolută rezidă efectiv în organismul cel mai elementar și cel mai refractar la conștiință (marioneta sau chiar animalul), totuși nu se poate spune că omul n-ar putea să o găsească la capătul unui drum lung și sinuos prin toate cercurile cunoașterii. (Kleist exprimă aceeași idee altundeva : el ne face să trăim o călătorie în jurul lumii pentru a vedea dacă paradisul nu are cumva vreo intrare ascunsă.) Grația se obține prin inconștiență totală sau cunoaștere infinită, aceasta fiind ce-i drept *„ultimul capitol al Istoriei lumii"*.

Scanned with CamScanner

a experienţei". Nu se poate transcrie mai fidel euforia narcisistă în care trăieşte Copilul găsit, înainte ca „spada ascuţită a experienţei" să-l oblige să distingă între el şi un altul, între dragostea de sine şi dragostea pentru toţi ceilalţi, care e în natura Paradisului. Jean-Paul care scrie pe de altă parte : „Nimic nu m-a emoţionat mai mult ca domnul Jean-Paul" ştie de altfel mai bine ca oricine din ce fond egoist triumfător se nasc beatitudinile acestei epoci iniţiale.

Reîntoarcerea la copilărie este pentru romanticul de orice factură modelul reîntoarcerii în sine pe care trebuie s-o dorească pentru a anula consecinţele exilului. „Ca un copil călătorind, scrie Maurice Guérin, spiritul meu surîde fără încetare frumoaselor ţinuturi pe care le vede în el însuşi şi pe care nu le va vedea niciodată în altă parte." Odată reîntors în sine, întors acasă, poetul participă la întreaga viaţă cosmică, ce-l învaţă limbajul ei fără cuvinte şi misterul începuturilor sale. „Locuiesc cu elementele interioare ale lucrurilor, urc pe razele stelelor şi pe cursul fluviilor pînă la misterul naşterii lor". „Sînt tolerat de natură în colţul cel mai retras al încăperilor sale divine, în punctul de plecare a vieţii universale." Astfel, cel care se întoarce îndărăt din „dispreţul" de a fi bărbat este pe deplin răsplătit pentru ceea ce pierde refuzînd obligaţiile maturităţii : natura maternă îi deschide larg porţile cele mai ferecate, ea îl primeşte „în ungherul cel mai retras al încăperilor sale divine" şi-l eliberează de povara conştiinţei comunicîndu-i direct ştiinţa originilor a cărei cheie erudiţia intelectuală nu a deţinut-o niciodată.

Vacanţa preafericită în sînul naturii mamă, unde eroul întoarcerii în sine este iniţiat în misterele genezei, desfiinţează bineînţeles ştiinţa diferenţiată cu care spiritul adult este obligat să opereze. Edenul romantic ignoră deci sexualitatea, exact ca Paradisul Copilului găsit şi acela al teologilor, în aşa fel încît misterul genezei tuturor lucrurilor se relevă exact acolo unde diferenţa de sex este negată. „Omul este mai întîi o fiinţă fără sex", afirmă Franz von Baader, apoi adaugă, în

Scanned with CamScanner

perfectă concordanță cu prima versiune a romanului familial: „Omul era rege înaintea căderii". Încă o dată regalitatea rezultă firesc din ignorarea sexului (sau mai exact din uitarea sa, fiindcă adultul, oricît ar vrea, nu se poate crede cu adevărat asexuat); iar poetului preschimbat în copil i se restituie atotputernicia *fără păcat* în numele căreia își continuă în taină căutarea infinitului.

Temele romantismului cel mai des cultivate — idealismul magic, apologia visului și a copilăriei, reîntoarcerea în sînul naturii și la unitatea inițială a cosmosului, mitul androginului primordial — toate contribuie la împlinirea imensei dorințe de atotputernicie din care Copilul găsit este literalmente plămădit, sau poate mai ales, atunci cînd dă dovadă de umilință. E adevărat că romanticii par adesea să oscileze între convingerea că „eul este totul" și ideea nu mai puțin imperioasă că „eul nu este nimic", dar în realitate cele două propoziții nu sînt deloc contradictorii, „nimic" aici nu respinge „totul", deoarece el înseamnă anihilare în „fluxul și refluxul vieții universale", care-i dă individului cea mai înaltă formă de putere cu care el poate fi investit. „Nimicul" se raportează la „tot"; aici nu există deosebire, singurul lucru care-i desparte pe autori este faptul că unii își cred visul realizat (totul este supus bunului meu plac), în timp ce alții îl cred realizabil și caută mijloacele oarecum tehnice pentru ca, în sfîrșit, să-l înfăptuiască. După părerea lui Novalis „trebuie găsită formula unică și suverană a universului care să-i confere omului o putere nelimitată". Iar Baudelaire, „fire exilată în imperfecțiune și care ar vrea chiar pe acest pămînt să pună imediat stăpînire pe un paradis dezvăluit", înțelege să regăsească cu orice preț metodele care ne-ar permite, ori „să fim stăpînii lumii", ori „să ne pierdem în imensitatea cosmică", amîndouă însemnînd același lucru în această perspectivă a cuceririi. Într-un cuvînt romanticul nu cunoaște decît o alternativă: să fie dumnezeu sau să se străduiască să devină cu ajutorul unei tehnici adecvate pe care o descoperă întorcîndu-se la

Scanned with CamScanner

propria sa obîrşie (dar care-i poate fi transmisă şi pe calea iniţierii). Oricum el trebuie să supună lumea voinţei sale, cu riscul de a paria pe Neant dacă viaţa nu se lasă îmblînzită.

Aşadar dorinţa romantică este mereu împărţită între o ambiţie de-a dreptul prometeică şi comuniunea mistică cu „sufletul lumii", care e cealaltă expresie a megalomaniei. Dar fie că această dorinţă îndeamnă la o sfidare titanică sau la dizolvarea individului în fiinţa universală, ea nu provoacă niciodată o înfruntare bărbătească şi nu vizează niciodată posedarea unui obiect personal sau a unui rang social definit. Este diabolică sau angelică, în funcţie de accidentele psihice care o determină, dar mereu deasupra umanului şi datorită acestui fapt scutită de orice conflict. De aceea eroul este mai înclinat să speculeze decît să acţioneze, el aşteaptă mîntuirea de la contemplarea posesivă care trebuie să-i arunce lumea la picioare ; dar dacă este opusul omului de acţiune, el are privilegiul periculos de a influenţa sufletele, de care se foloseşte exploatînd forţele oculte mai mult sau mai puţin confirmate de ştiinţă — hipnotismul, magnetismul, telepatia — care înlocuiesc de-acum vechea magie. Înger sau bestie, ales sau blestemat, uneori ambele, dar în mod fatal atras de extreme, el rătăceşte în spaţii infinite în care n-are un adevărat partener, nici chiar sub întruchiparea unui duşman.

O afirmare masivă de putere într-o formidabilă partidă care este mereu *Marele Joc*[1] ; o solitudine afişată cu orgoliu în faţa tuturor lucrurilor create, care anulează

---

[1] *Marele joc*, revistă fondată între cele două războaie (1928) de René Daumal, Roger Vailland şi Roger Gilbert-Lecomte în afara suprarealismului, era cu adevărat o publicaţie a acestui rămăşag împotriva lumii, pentru o permanentă transgresiune a limitelor Fiinţei. Roger Gilbert-Lecomte a scris întreaga sa operă împotriva „scandalului de a se fi născut" şi graţie unei intuiţii geniale de Copil găsit — sau de copil pierdut, este totuna în istoria numeroaselor variante ale romantismului — el numea *Reîntoarcerea la Tot* cartea postumă din care visa să facă o operă capitală.

Scanned with CamScanner

individualităţile, evită luptele zilnice şi angajamentele personale ; o nevoie de încălcare ce se află mai presus de puterea legilor obişnuite, dar de neispăşit întrucît vizează dintr-o dată înseşi rădăcinile Fiinţei : din toate acestea sînt plămădiţi Melmothii şi Titanii, ca şi căutătorii „Florii Albastre", cerul şi infernul între care romanticul îşi împarte viziunile. Căci viziunea înlocuieşte privirea, posesiunea ţine loc de contact, descrierea face să dispară obiectele şi transformă corpurile în fantome imateriale. Nimic nu se opune mai radical artei Bastardului, din punct de vedere psihic mai matur (şi nu mai adevărat sau mai apt să creeze capodopere, opoziţia nu implică ierarhia), care forţat prin natura scopurilor sale să observe şi să calculeze, este mereu legat de viaţă.

Romantismul nu-şi datorează unitatea atît coerenţei interne, cît opoziţiei dintre cele două feluri de a exista pe lume, care determină în mod necesar două stiluri. Albert Béguin a simţit acest lucru din instinct confruntînd unul din visurile lui Jean-Paul cu o scenă similară în toate privinţele, descrisă în *Cunoaşterea Orientului,* pe care Claudel o relatează ca pe amintire trăită. Din punctul de vedere al celor două soluţii pe care „romanul familial" le propune în general literaturii româneşti, comparaţia este efectiv esenţială.

Eroul lui Jean-Paul, Albano, se lasă legănat încet de vînt pe ramurile înalte ale unui măr. „În închipuirea sa pomul era uriaş, era pomul vieţii veşnice ; rădăcinile sale coborau în genune, norii albi şi trandafirii agăţaţi în crengile lui erau flori, luna era rodul lui, stelele străluceau ca roua. Albano se odihnea pe acest vîrf nesfîrşit, un vînt vijelios îl înclina dinspre zori spre noapte şi dinspre noapte spre zori". Claudel, se vede şi el cocoţat într-un măr adevărat de unde pune stăpînire pe lume printr-o observaţie precisă, printr-o privire calculată şi pătrunzătoare. „Mă revăd pe cea mai înaltă creangă a bătrînului pom, în bătaia vîntului, copil legănat printre mere. De aici, ca un zeu pe tulpina sa, spectator al teatrului lumii, într-o adîncă meditaţie, studiez relieful şi conformaţia pămîntului, aşezarea pantelor şi a planurilor ; cu ochii ficşi

ca un corb, privesc insistent cîmpia care se întinde sub refugiul meu, urmăresc cu privirea drumul care, apărînd de două ori pe creasta dealurilor, se pierde în sfîrşit în pădure. Nimic nu-mi scapă, direcţia fumului de la case, calitatea umbrei şi a luminii, mersul lucrărilor agricole, această trăsură care se mişcă pe şosea, împuşcăturile vînătorilor. Nu am nevoie de ziar, în el citesc numai trecutul ; nu trebuie decît să mă caţăr pe această creangă, şi dincolo de zid, văd în faţa mea întreg prezentul. Luna se ridcă, şi din cînd în cînd, cîte un măr cade din pom ca un gînd greu şi copt." Doi copii legănîndu-se printre mere, dar cîtă deosebire între aceste mere şi ce contrast între cele două visuri de măreţie ! Aici observatorul este atît de cufundat în contemplaţie încît nu vede nici cel mai mic obiect distinct, dar vede universul, viaţa veşnică, vîrful nesfîrşit, desfiinţarea timpului dintre zi şi noapte ; pomul însuşi nu este unul obişnuit, este un cosmos în miniatură şi o amintire a Edenului ; dincolo copilul priveşte cu ochi lacomi şi dacă este zeu — doar de aceea s-a căţărat atît de sus —, el este zeul atent care ia măsurile exacte ale propriei sale creaţii, care nu pierde nici un amănunt al lumii în plină activitate şi observă pînă şi împuşcăturile care-i semnalează cruzimea. Aici apare Întregul, într-o viziune vagă care aruncă lumea în indeterminare ; dincolo tot Întregul, dar numai la capătul unui inventar minuţios, *interesat*, în ambele sensuri ale cuvîntului, al diferitelor obiecte care vor figura în actul de proprietate. Eroii lui Jean-Paul şi Claudel nutresc în zadar acelaşi vis de putere în vîrful aceluiaşi pom, ei rămîn totuşi în două utopii incompatibile, una provocată de nostalgia mitului, cealaltă ordonată de lăcomia prezentului. De aceea semenii lor n-au deloc şansa de a se întîlni într-o carte, sau dacă o fac, cum se întîmplă cu Bastarzii foarte devotaţi vechiului lor ideal, desigur nu se întîlnesc pentru a se înţelege şi completa, ci pentru a se sfîşia într-o luptă fără sfîrşit.

Aceasta este lecţia unei a treia experienţe de escaladare copilărească, relatată de Kafka, de această dată, într-un roman al cărui subiect este tocmai lupta dintre

Scanned with CamScanner

Bastard și Copilul găsit în cea mai intimă zonă a vieții eroului. Și aici escaladarea a reușit, dar foarte departe de a atinge extazul lui Albano sau supremația suverană a lui Claudel, ea creează o falsă speranță, o iluzie demascată prea tîrziu și cu aît mai periculoasă cu cît eroul crede că găsește în ea un sprijin tocmai cînd îi provoacă pierzania. Este vorba de o amintire din copilăria arpentorului K., retrăită în momentul în care, pornit pe un drum greșit spre Castel, înaintează cu mare greutate prin zăpadă alături de mesagerul său Barnabé care-l sprijină, aproape că-l duce în brațe. Frînt de oboseală, umilit că se simte atît de neputincios, el își amintește deodată isprava pe care o săvîrșise fiind școlar, cocoțîndu-se pe culmea unui zid mare și neted din cimitir. Pînă atunci eșuase mereu, „totuși într-o după-amiază — piața liniștită și pustie era inundată de lumină, K. n-o văzuse niciodată, nici înainte nici mai tîrziu — a reușit în sfîrșit să sară zidul cu ușurință surprinzătoare printr-un loc de unde căzuse adesea ; el putu să se cațăre de astă dată de la prima încercare, cu un steguleț în dinți... Și-a fixat steguletul cu pînza umflată de vînt, și privea la picioarele sale crucile înfipte în pămînt ; nimeni nu era mai mare ca el...“ Aici, nu e nici un pom, doar nu zid neted de cimitir ; nici un copac simbolizînd viața veșnică, ci un obstacol de netrecut înălțat în lăcașul morților, în mijlocul unei piețe pustii ; apoi vidul, liniștea, lumina orbitoare, care la Kafka simbolizează întotdeauna absolutul. Fixînd pe acest zid, care i-a rezistat îndelung, steagul cuceritor, copilul triumfă asupra morții, nu asupra vieții, de aceea el vede doar cîteva obiecte, într-un peisaj lugubru, steril, dezolant. Iar zidul îl sfidează, pe cînd în cele două vise precedente copacul se lasă învins fără efort. Lucru mai grav, cucerirea absolutului își primește curînd pedeapsa, căci apare învățătorul, copilul prins asupra faptei sare jos în grabă și căzînd se rănește la genunchi. Efort, luptă, cădere, pedeapsă „oedipiană“ (administrată aici cum nu se poate mai clar de un înlocuitor al autorității paterne), s-a terminat cu beatitudinile Edenului, asistăm la expulzarea din Paradis, și această

Scanned with CamScanner

dramă reluată la nesfîrşit, nu poate fi descifrată nici măcar de „meditaţia profundă“ a lui Claudel. K. arpentorul, care prin profesie ar trebuie şi el să „studieze relieful şi conformaţia pămîntului“, dispunerea pantelor şi a planurilor (aceasta e literalmente vocaţia şi arta sa), se simte în adîncul sufletului prea mult Copil găsit pentru a rezista fantomelor sale ispititoare : în loc să se concentreze la drumul greu pe care s-a rătăcit, el se lasă distras de absolutul pe care a crezut că-l poate deţine într-o zi, aşa încît se înfundă din ce în ce mai mult în zăpadă şi nu-şi va atinge niciodată scopul. Obsedat de narcisismul mesianic al unei vîrste revolute, hărţuit între dorinţa Castelului veşnic şi respectul pentru Satul omenesc atît de înduioşător şi dureros în actualitatea lui efemeră, încearcă zadarnic să împace cele două tendinţe la fel de imperioase ale firii sale duble ; pînă la urmă nu va avea nici revelaţia Castelului, nici stăpînirea unei arte juste şi umile, apte să măsoare cu răbdare realul. Iar la sfîrşit, eternitatea pentru care şi-a trădat vocaţia de muncitor se va risipi într-un perpetuu du-te-vino în zona intermediară dintre viaţă şi moarte.

Eroul romantic, care nu priveşte în el însuşi pentru a se cunoaşte, ci pentru a descoperi un mijloc puternic de dominare sau pentru a se dizolva în sînul vieţii universale, este evident protejat împotriva ridicolului unui asemenea eşec, căci neavînd nimic comun cu probele şi încercările vieţii, el poate comite crime, dar nu greşeli, şi dacă eşuează, destinul îi garatează o ispăşire pe măsura sa, trebuind să cadă precum un înger trăznit, ca instrument în mîna răului pentru care infernul însuşi trebuie să se pună în mişcare. De aceea procesul autocritic al cărui exemplu perfect este arpentorul lui Kafka, îi este total necunoscut ; el se revoltă împotriva lumii fără a căuta să-şi explice animozitatea, sau mai exact pentru că nu şi-a explicat raţiunile profunde ale unei asemenea negări. La fel cum Copilul găsit din „romanul familial“ îşi reneagă părinţii sub pretextul că sînt nedemni de el, atunci cînd, de fapt, el aspiră să rupă legăturile, la fel, eroul romantic impută lumii cotidiene în-

Scanned with CamScanner

gustimea, lipsa de dragoste și unitate care sînt efectele propriei sale imaturități. Proiectînd în exterior procesele intrapsihice care îl determină în mod inconștient — această inconștiență este chiar onestitatea și reaua sa credință — el se apără atacînd societatea în care destinul l-a proiectat, disprețuiește ceea ce nu are, încercînd să-și recîștige propria stimă printr-o pledoarie *pro domo* cu abilitate transformată în rechizitoriu implacabil, bine înțeles fără replică și apel[1]. Părinții greșesc, lumea greșește, din cauza lor „adevărata viață lipsește" și aceasta nu li se poate ierta. Totuși, pe de altă parte n-a fost întotdeauna astfel, odinioară părinții erau mari și puternici, lumea era locul unei minunate armonii, adevărata viață era acolo în orice clipă, și dădea impresia de veșnicie. De aici oscilarea permanentă a romantismului între anarhie metafizică și conformism, între revolta individualistă și nevoia de împăcare, acestea constituind rațiunea de a fi a celor mai frumoase *Märchen*.

Făcător de basme, mai curînd decît de romane, spuneam mai sus ; acum vedem de ce, în virtutea cărui acord profund.

Căci pentru a exprima „boala secolului", ceea ce, încă o dată, înseamnă să te ferești de bolile secolului fără o conștiință prea încărcată și nici prea multe riscuri de nebunie, *Märchen*-ul este fără pic de îndoială un instrument incomparabil, extraordinar de exact, cum nu se poate mai bine de adaptat acțiunilor în același timp subversive și anacronice ale unei literaturi revoltate. Pretutindeni romanticii au știut-o din instinct ; peste tot, recunoscîndu-și afinitățile cu acest gen excesiv de to-

---

[1] Aversiunea binecunoscută a lui Goethe pentru romantism, care a jucat în viața unor poeți ca Lenz și Kleist un rol atît de fatal, se poate explica pînă la un anumit punct prin intuirea acestei rele credințe, cu atît mai penibilă, fără îndoială, cu cît Goethe însuși nu era scutit de trăsături romantice foarte accentuate. De fapt, se pare că cel mai intransigent critic în această împrejurare este romanticul care a reușit să se învingă sau care cel puțin a făcut satira incurabilității sale (Flaubert în *Doamna Bovary*).

lerant faţă de cele mai izbitoare contradicţii, ei şi-au făcut din el o armă a imaginaţiei în lupta inegală împotriva necesităţii. Graţie lor, deci, basmul intră în literatură pe poarta cea mare a lirismului speculativ ; zîne, vrăjitoare, căpcăuni şi balauri îşi reiau funcţiile sub o formă abia modificată, uneori schimbîndu-li-se numele şi modificîndu-li-se echipamentul magic pentru a căpăta un aer mai plauzibil, alteori păstrîndu-li-se cele mai vechi atribute, evocatoare de terori extreme şi fericiri nemaiauzite. Dar oricare ar fi aspectul lor, ele îndeplinesc mereu aceeaşi funcţie în procesul tendenţios în care Copilul găsit joacă rolul unei victime a lumii cotidiene şi de apostol al propriei împărăţii.

Cum e şi firesc, povestea romantică nu poate masca perfect ştiinţa raţională şi conştiinţa dezabuzată care o desparte de modelul ei arhaic. Totuşi ea izbuteşte destul de bine să înşele asupra apariţiei sale tardive, şi să găsească forme noi de exprimare păstrînd din basm esenţialul de care avea nevoie. Astfel regăsim în povestea romantică naşterea concepută ca o înlănţuire fatală de consecinţe în care individul e prins fără scăpare, numai dacă nu le înlătură pe riscul său ; ideea fixă a originii, care aici se traduce în imaginile unor paradisuri în devenire şi a unor geneze fantastice (gîndirea romantică neavînd sentimentul lumii *făcute,* e normal să fie pasionată de ideea unei limbi, a unui popor, a unui păcat *originare,* ca şi în general de cercetarea începuturilor) ; apoi tema iniţierii care se îmbogăţeşte cu ocazia unei noi ştiinţe inspirate din izvoarele folclorului universal (în special la Tieck şi Arnim, în care vechiul Israel şi Egiptul antic sînt puse la contribuţie, în timp ce alţii se inspiră din *O mie şi una de nopţi* şi din Orient) fără să se îndepărteze totuşi de schema stabilită prin tradiţie : supunerea la încercări, metamorfoze, căutarea periculoasă a „Florii albastre", veşnica situare a acţiunii în adîncul pădurii — chiar atunci cînd acest lăcaş consacrat aventurilor feerice cedează locul labirintului mişunînd de apariţii groteşti şi fatidice care e Berlinul halucinant al lui Hoffmann —, şi, în mod invariabil, în ceasurile tul-

Scanned with CamScanner

buri ale nopții ; în acest sens povestirea reprezintă nocturnul în care copilul și visătorul treaz își alină împreună melancolia ; în sfîrșit, sistemul celor două familii esențial inegale, una reală, alta fictivă, la care adolescentul recurge și aici pentru a rupe cel puțin din punct de vedere spritual cu îngustimea condiției sale. Nimic nu s-a schimbat în această privință de la renegarea „romanului familial", cu excepția faptului că eroul aspiră aici la o împărăție pur spirituală care-i permite să-și renege nu numai starea civilă, ci faptul însuși al nașterii sale, în general legăturile de sînge și tot ce-i amintește omului starea de ființă creată căreia îi rămîne prizonier. Dedublarea prin care Copilul găsit putea să trișeze pînă la urmă atribuindu-și o familie adoptivă, copie fidelă a celei adevărate, devine acum pentru cel interesat cu adevărat amenințătoare ; căci la vîrsta la care „acțiunea nu mai este sora visului", în care fericitul haos al ignoranței nu mai este decît un „ca și cum" mincinos, refuzul nașterii produce în țesătura însăși a vieții, o ruptură ireparabilă, renegatul nu mai poate trece nepedepsit „de partea cealaltă", decît dacă se sfîșie singur în două, astfel încît nici o forță, nici o iubire omenească să nu-l elibereze vreodată din dualitatea sa. Hărțuită între contingența familiei terestre pe care o reneagă și transcendența unei filiații ideale imposibile, *duplicitatea* romantismului fantastic reflectă întocmai conflictul psihic prin care fiul nimănui riscă întotdeauna să se autodistrugă și constituie în acest sens o dovadă irecuzabilă ; dar în același timp ea răstoarnă teoria, căci demonstrează tocmai că de prea mult idealism magic, cel mai frumos vis de unitate se transformă neapărat într-un coșmar, iar visul de putere în neputința conștiinței făcută țăndări.

Pentru romanticul dedublat evoluția și istoria sînt lucruri necunoscute, totul se reia la nesfîrșit, totul se repetă, peste tot sînt figuri — ele însele dedublate — nu ființe din carne și oase, ci fantome a căror apariție neașteptată provoacă extazul sau îngheață sufletul de frică. Veșnica întoarcere a acelorași fenomene și a acelorași evenimente nu abolește numai timpul, ea nimicește per-

Scanned with CamScanner

soanele pentru a nu le lăsa să supravieţuiască decît ca imagini, ea face să dispară obiectele sub formă de năluci a căror urmărire pe cît de irezistibilă, pe atît de zadarnică te face să disprețuiești orice altă formă de cucerire. În acest univers mereu destrămat de apariţii şi metamorfoze, eroul dedublat n-are nici prieteni nici duşmani, acţiunea lui n-are nici o ţintă cu adevărat de neînlocuit, şi nici măcar nu poate întîlni vreo femeie pe care s-o iubească, deoarece, incapabil să deosebească individualităţile, el nu cunoaşte decît Femeia eternă, veşnic schimbătoare şi unică sub nenumărate chipuri care conţin laolaltă toate partenerele amoroase posibile, fără ca vreuna să o poată egala vreodată pe Aceea în perfecţiune şi în puritate. Dorind Eternul feminin şi nu o femeie în special, comuniunea mistică cu o imagine neînsufleţită, nu unirea săvîrşită pe pămînt : dorind Dragostea mai degrabă decît obiectul iubit, eroul romantic părăseşte definitiv drumul pe care adolescentul vechiului *Märchen*, realist în ciuda fanteziei sale debordante, se luptă cu înverşunare împotriva moştenirilor şi vrăjilor pentru a obţine „logodnica adevărată".

Din cauza Eternului feminin, care face ca toate femeile să fie dorite răpindu-i fiecăreia din ele calitatea de persoană distinctă, noul *Märchen* îl întoarce pe dos, pînă la urmă, pe cel vechi, zîna nemaifiind doar auxiliarul iubirii, puterea tutelară şi maternă îndreptăţită să aranjeze problemele amoroase ale tinerilor, ci devine ea însăşi obiectul căutării erotice, urmărită sub mii de încarnări, cu atît mai fascinantă cu cît rămîne veşnic inaccesibilă. Pentru sensibilitatea romantică, zîna reprezintă fără îndoială tot chipul matern căruia povestea îi dedică întreaga compasiune, dar rostul ei este într-un fel pervertit, ea contracarează împlinirea erotică în loc s-o favorizeze, ba chiar e cauza directă a eşecului, pentru că alături de ea toate femeile de cucerit îşi pierd preţul, ba mai mult, devin, ca şi ea, interzise. Nu există decît o femeie — „veni şi cea de-a treisprezecea, era tot cea dintîi" — dar nici una nu reprezintă o tovarăşă posibilă, într-un cuvînt toate sînt deopotrivă interzise. De aceea,

Scanned with CamScanner

ființa care i se înfățișează lui Gérard de Nerval poate spune cu adevărat : „Eu sînt aceeași cu Maria, aceeași cu mama ta, sînt aceeași cu cea pe care ai iubit-o mereu sub diferite înfățișări. La fiecare din încercările prin care ai trecut, am aruncat una din măștile care-mi ascund trăsăturile și nu mai e mult pînă cînd mă vei vedea așa cum sînt". Ea este aceeași, într-adevăr, toți romanticii o știu sau o presimt confuz cînd își mărturisesc nevoia de dragoste absolută și imposibilitatea de a iubi.

Astfel, miza experienței feerice nu mai este femeia trupească pe care trebuie s-o smulgi unei puteri virile rivale, ci mama eternă care domnește singură și nu se arată decît sub măști înșelătoare, pînă în momentul morții cînd în sfîrșit și-o scoate pe ultima. În fața principiului feminin atotputernic, care se dezvăluie abia la urmă într-o îmbrățișare fatală („în curînd mă vei vedea așa cum sînt"), nu există adversar pe care să-l înfrunți cinstit, nici bunuri pămîntești, care merită osteneala să fie rîvnite, nici vreo operă de înfăptuit alta decît să culegi „suspinele de sfîntă și strigătele zînei" în Țara fără nume a melancoliei. Fermecat, și temîndu-se mai mult decît orice să nu se rupă vraja, eroul rătăcește la nesfîrșit în cercul viziunilor sale, trecînd mereu de la adorație la blasfemie, de la extaz la disperare, de la entuziasm la jalea celui părăsit. Din cauza eternei absente care-l obsedează și care i se refuză prin toate creaturile vii, el este cu adevărat „tenebrosul, văduvul, neconsolatul", orfanul, îndrăgostit pe veci de-o moartă (dragostea mistică a lui Novalis pentru mica sa logodnică moartă la cincisprezece ani, reprezintă în viață modelul perfect al acestui cult exaltat) și care nu poate iubi pentru că adoră o imagine neînsufletită *(Statuia Mamei*, cum e numită explicit într-o povestire de Brentano). Vai de acest erou al nopții dacă se atașează de unul dintre aspectele înșelătoare pe care le întruchipează Mama divinizată pentru a-l seduce, căci atunci o vede pe sfîntă luînd chipul schimonosit al diavolului, pe zînă transformîndu-se în curtezană de mahala, iar paradisul iubirii căzînd dintr-o dată în infernul erotismului, unde toate

aceste speranţe de mîndrie sînt batjocorite. Răscumpărat prin dragoste, dus la pierzanie de femei, oricum, Copilul găsit romantic îşi ratează viaţa : motiv pentru care se lamentează în operele sale cu o graţie şi o putere de convingere dobîndite „de partea cealaltă".

Din punctul de vedere al Evei eterne, legate de haosul primordial al naturii, de Moarte şi de Noapte, totul e absent în realitate, căci dacă Femeia alungă femeile şi scuteşte de obligaţiile precise ale nunţii — astfel se justifică cultul său, Don Quijote o ştie bine, el care adoră o Dulcinee imaginară de teamă să n-o întîlnească pe cea adevărată —, ea îndepărtează în aceeaşi măsură bărbaţii, bărbatul concret care posedă femeile şi căruia tocmai de aceea societatea îi recunoaşte un rang. În această lume, a cărei stare normală este naşterea perpetuă, în care natura îşi creează singură armoniile iar Mama îşi asumă singură funcţiile creaţiei, nu există bineînţeles nici un loc pentru tatăl „oedipian" care se impune ca paznic al femeilor şi garant sever a legii. Printr-un efect absolut necesar, tatăl n-are nici el mai multă consistenţă decît femeia iubită, este şi el o apariţie, un magician care vine din întunericul nopţii pentru a dispărea la ivirea zorilor, după ce a provocat metamorfoze şi iluzii (astfel sînt taţii din Hoffmann, personaje groteşti, schimonosite, deopotrivă hîtri şi înspăimîntători, ale căror vrăjitorii nocturne îi persecută pe tinerii îndrăgostiţi fără a interveni altminteri în acţiune). Nici soţ, nici amant, nici rival, e evocat sau conjurat în loc de a fi combătut, el este Necuratul, dar nu adversarul vizibil pe care trebuie să-l ai în vedere dacă vrei să ocupi un anume loc. Fără îndoială, el sălăşuieşte undeva într-un loc unde se prepară farmecele de dragoste, dar tocmai prin aceasta se află în afara jocului, aşa încît eroul poate să-l considere nul în cursul intempestivei sale căutări a Paradisului. În afara jocului, în afara Istoriei, în afara luptei pentru existenţă şi a conflictelor cuplului omenesc, acest tată şters prin magia visului infantil nu este dintre aceia care stimulează acţiunea, care sînt daţi ca exemplu în guvernarea treburilor lumii sau care sînt răsturnaţi

din cauza tiraniei lor ; de cînd regina din poveste l-a părăsit, el nu mai are puterea de a da lucrurilor formă și sens, este redus la starea anarhică originară, iar dragostea ca și revolta trec departe, pe deasupra lui.

Absența tatălui și a „Domnilor care-l reprezintă în vîrful ierarhiei sociale — în *Castelul* lui Kafka, „Domnul", rival al lui K., este foarte just numit „comandantul femeilor", el încarnează principiul viril din care emană forța misterioasă ce organizează comunitatea și asigură coeziunea întregului într-o ordine strict ierarhizată, această mare absență lasă ficțiunea romantică la jumătatea drumului între roman și poem, într-o zonă literară indecisă unde arta constă în evitarea situației „oedipiene" mai degrabă decît în înfruntarea ei ca o dramă actuală. Chiar și atunci cînd povestirea ia proporții destul de mari pentru a purta numele de roman fără să-și înșele publicul, rămîne tributară basmului prin folosirea magiei care-i permite să evite conflictul psihic fundamental și lupta socială din care revolta oedipiană se alimentează. Bărbatul rătăcitor al romantismului, fie că e în stare de grație sau în stare de păcat, fie că o ia pe urmele lui Prometeu sau pe calea mistică în căutarea unui Graal mîntuitor, el nu pune totuși niciodată stăpînire pe bunurile revendicate de autoritatea paternă, nu intră niciodată în luptă pentru a înlocui un superior sau un egal (el disprețuiește bunurile și e mai presus de toți ceilalți). Principala lui preocupare constă în a rătăci, nu în a întemeia orașe, a da bătălii sau a promulga legi ; nu-i vine ideea să se stabilească undeva nici să strige ca Rastignac „Între noi doi, acum !" văzînd Parisul la picioarele sale. Născut fără tată, dintr-o mamă care nu aparține nimănui și se confundă cu principiul creator, nu are ambiții parțiale deoarece totul îi aparține ; el trăiește din pasiune, în afara evenimentelor posibile, și visează la comuniune sau la distrugere totală hrănindu-se numai cu aer. Este un Robinson prin preferința față de insulele pustii, dar ar muri din nepriceperea de a-și meșteri cea mai mică unealtă ; un Don Quijote gata întotdeauna să se lupte cu himerele și cu nălucile, dar fără necruțătoarea con-

Scanned with CamScanner

testație a geniului lui Cervantes ; un aventurier spiritual fascinat de castelele sale mistice sau bîntuite de stafii, dar care, spre deosebire de arpentor, vrea să guste acolo beatitudinile veşnice, fără a se sinchisi de organizația „Domnilor", nici de servitutea degradantă în care aceasta azvîrle Satul omenesc. Clarvăzător pentru ce este invizibil şi orb pentru faptele evidente, e adevărat că sfidarea sa necontenită îi asigură un fel de eternitate, şi grația veşnic dăruită tuturor lucrurilor infantile. Totuşi, marele roman activ de la sfîrşitul secolului are nevoie de caractere altfel modelate, de aceea romanticul nu mai poate fi promotorul lui, în afară de cazurile extreme în care propriul refuz al realității începe să i se pară suspect.

Scanned with CamScanner

III

ROBINSONADE ŞI DONQUIJOTISME

„Lumea nu există decît în măsura în care este mai mult sau mai puţin pe gustul nostru..."

ROBINSON CRUSOE
(Reflexii serioase)

Pentru ca romanul să părăsească periferiile feerice cu care s-a învecinat îndelung, trebuie ca neapărat Copilul găsit să se trezească la exigenţele mai realiste ale Bastardului oedipian, în aşa fel încît să se înveţe a vedea lumea aşa cum e şi, de voie sau de nevoie, să arunce lucrurilor prezente o privire *interesată*. Începutul romanului coincide cu acest moment de suspens şi de luptă în care, fără a renunţa încă la viziunile sale de paradis, nu se mai poate sustrage complet privirii iscoditoare care se manifestă acum la el, nici nu mai poate să neglijeze necesitatea. Maturizat dacă nu vindecat, şi silit să-şi tulbure alcătuirile propriei sale vrăjitorii, e adevărat că străbate mereu lumea, în întîmpinarea aventurilor minunate care se petrec „de partea cealaltă", dar n-ajunge la insula pustie a visurilor sale decît pentru a munci din greu, pentru a repeta experienţa muncii şi a nevoilor, adică tocmai ceea ce l-a determinat să fugă în irealitate ; şi, deşi este încă poate, mai mult decît oricînd, incorigibilul bărbat rătăcitor pradă delirului reveriilor sale neînfrînate, nu mai apare printre fiinţele normale aşa cum îşi doreşte, ci apare ca o fantomă în mijlocul unei lumi foarte reale, a unei societăţi care-l ia în rîs şi-l obligă în final să-şi destăinuiască nebunia. Este Robinson sau Don Quijote, după cum urmează una din cele două căi posibile ale modernităţii ; de fapt, împrumută întotdeauna puţin din amîndouă, uneori mai lucid, alteori mai derutat, un Robinson donquijotesc sau un Don Quijote eşuat pe

Scanned with CamScanner

veci în insula deznădăjduită a izolării sale. Dar în orice caz, romanul n-ar mai exista fără marea durere pe care trebuie s-o înfrunte acum ; cel puţin, nu mai există istorie pretins adevărată care să nu ia ca subiect răfuielile eroului cu el însuşi în ucenicia vieţii.

*

Dintre cele două capodopere în care literatura occidentală vede pe bună dreptate un început şi un exemplu în acelaşi timp, cel mai recent este cel care se dovedeşte cel mai simplu în privinţa legăturilor cu schema originală ; dar, în definitiv, nu este nimic surprinzător, istoria interioară a genului nu urmează în mod necesar datele Istoriei cronologice, deşi adesea se simte capabilă să le coroboreze. Din punctul de vedere specific al „romanului familial", *Don Quijote* al lui Cervantes vine după *Robinson Crusoe,* pentru motivul că îşi ascunde intenţia cu mai multă grijă — mai multă grijă, deci mai multă ambiguitate şi mai multă artă, dacă arta constă în acest caz tocmai în a transpune renegarea primordială într-o situaţie total inedită care anulează orice posibilitate de identificare, aici. În comparaţie cu această care disimulată cu mare meşteşug, blindată cu atîtea măsuri de precauţie încît au fost necesare secole de exegeză pentru ca să reuşim să-i descifrăm intenţiile sale sau măcar să ne închipuim că le înţelegem, opera lui Daniel Defoe este de o transparenţă aproape dezarmantă ; chiar de la primul cuvînt, ea spune tot ceea ce Cervantes s-a străduit să ascundă, şi într-un mod atît de deschis încît te poţi abţine să cauţi în ea gînduri ascunse. De aceea se situează foarte aproape de romanul clasic al copilăriei, şi, în ciuda realismului a cărui împărăţie o instaurează pentru mult timp, foarte aproape încă, de basm.

Se ştie că Daniel Defoe făcea din *Robinson* o istorie adevărată, nu un roman, gen pe care-l dispreţuia profund din cauza neghiobiei şi dulcegăriei publicului său. Prin adevăr, el înţelegea fără urmă de îndoială verosimilitatea subiectului romanesc, căci povestea sa urmărea

îndeaproape aventurile unui naufragiat autentic care trăise patru ani pe o insulă pustie din America, după o povestire deja publicată ; dar evident, n-a bănuit că odiseea eroului său ar comporta un alt fel de adevăr, mult mai apropiat de povestitorul însuși. Daniel Foe, care adăuga un *de* numelui său pentru a-și conferi cel puțin o aparență de aristocrat (dealtfel, nu e singur printre romancieri), și care toată viața a visat titluri, avere, rang, ar fi putut totuși să recunoască în Robinson exponentul fericit și nenorocit al propriilor sale năzuințe ambițioase, parvenitul nesătul, atît de înfometat de putere încît nu și-a găsit un loc demn de el decît la marginile lumii locuite. Dealtfel, poate că a bănuit în chip nedesluşit că avea ceva în comun cu aventurierul ivit în imaginația sa, ar fi limpede atunci de ce Robinson este mereu, cînd pierdut, cînd salvat, atingîndu-și cu toate acestea scopul după ce și-a plătit cu o viață greu încercată orgoliul și renegarea.

Viața și aventurile surprinzătoare ale lui Robinson Crusoe au într-adevăr ca motiv central renegarea unui adolescent de optsprezece ani, atunci cînd trebuie să-și aleagă o carieră, refuză hotărîrea familiei pentru că vrea să colinde lumea, din dragoste pentru aventură fără îndoială, dar mai ales pentru a face grabnic avere și pentru a se ridica astfel dintr-o dată deasupra vieții mediocre pe care i-au pregătit-o părinții lui. Ca orice mic burghez mulțumit de soarta sa, sau în orice caz resemnat, tatăl tînărului e foarte scandalizat de această dorință *„de a se ridica prin fapte“* pe care o consideră cu totul nelegiuită și pe deasupra plină de pericole ; dar nimic nu ajută, nici îndemnurile, nici amenințările, nici rugămințile nu-l abat pe Robinson de la proiectele sale, deci, într-o bună zi se îmbarcă împotriva voinței părinților, în taină, fără alt bagaj decît credința în sine și încăpățînarea de a „parveni“. Naufragiul care încheie această primă escapadă plasează dintr-o dată acțiunea pe terenul încălcării legilor în care se va desfășura romanul de acum înainte : căderea în abis este pedeapsa automată a nerăbdătorului orgolios care, îndepărtîndu-și

în mod brutal tatăl pentru a-l întrece, comite în gînd cumplita crimă de paricid.

Acum, Robinson nu mai e inocent, el ştie destul de clar în ce constă greşeala săvîrşită pentru a înţelege avertismentul justiţiei imanente care, aici ca pretutindeni, aplică pe loc decretele tribunaului „oedipian" ; dar nu poate reveni asupra hotărîrilor sale, căci, spune el, „încercam mereu o repulsie de neînvins pentru casa părintească ; dar cum şovăiam de o bună bucată de vreme, amintirea situaţiei critice în care fusesem se năruia, şi împreună cu ea dorinţele vagi de reîntoarcere, pînă cînd în sfîrşit, le-am înlăturat cu totul..." Aşadar, pleacă din nou într-o altă călătorie aventuroasă pe mare, care-l conduce mai departe decît a mers vreodată cineva, dincolo de frontierele umanului. Contrar adolescentului din poveste, a cărui fugă are ca scop să pregătească mai bine împăcarea cu idealul familial ; contrar chiar lui Ulise, acest model al cutreierătorilor de mări care este în egală măsură campionul reîntoarcerii, Robinson rupe o dată pentru totdeauna cu cei pe care i-a renegat, niciodată nu le va mai călca pragul, niciodată nu se va mai sinchisi de ei, pentru el au murit din clipa în care i-a părăsit, iar reîntoarcerea nu-i va fi permisă decît atunci cînd moartea pe care le-a dorit-o mereu în taină va fi, în sfîrşit, un fapt împlinit. Pedeapsa ce urmează să-l despartă de lumea celor vii nu este decît manifestarea vizibilă a acestei rupturi radicale : dorind fierbinte să fie fiul nimănui, el devine efectiv orfanul absolut, solitarul absolut, care se zămisleşte nepîngărit pe sine în împărăţia deşertului desăvîrşit.

Fugind de taică-său pentru a-l şterge mai bine din existenţa sa, Robinson dă frîu liber revoltei sale „oedipiene" într-un fel caracteristic nivelului psihic al vîrstei sale, dar în acelaşi timp rebeliunea lui se încheie aici, căci fuga nu-i o luptă, şi odată rămas fără tată, eliberat de orice legătură şi de orice trecut, nu mai are nici un rival de doborît şi nici un vrăjmaş împotriva căruia să se ridice. Recade aşadar în starea preoedipiană, unde lipsa de concurenţă sexuală îl readuce la punctul zero

al conflictului. Vagabond mai mult de dragul sfidării decît dintr-o revoltă serios motivată, călătoria sa în jurul lumii nu e în realitate decît o călătorie împotriva timpului, un imens salt înapoi către clipa întunecată în care viaţa şi moartea erau încă aproape nediferenţiate. El regresează pe măsură ce crede că avansează, iar această regresiune inconştient dorită atrage al doilea naufragiu cu prilejul căruia ajunge în preajma nefiinţei.

Într-adevăr, naufragiul nu reprezintă numai pedeapsa unei revolte exagerate, care se autodistruge prin spulberarea obiectului său, ci ultimul refugiu al sufletului de copil care vrea să evite necesitatea maturizării, speranţa de a nu se fi născut sau de a renaşte într-o lume nouă şi pură. Pentru că a vrut „să se ridice mai repede decît i-o permitea natura lucrurilor", Robinson se prăbuşeşte atît de adînc încît cunoaşte chinurile morţii, abisul îl înghite, iese de acolo „smulgîndu-şi sufletul din adîncurile mormîntului", şi de astă dată se poate crede cu adevărat pierdut. Totuşi e teafăr şi deşi atinge ţărmul într-o stare jalnică şi lipsit de toate, el are dreptul să se considere protejatul Providenţei, întrucît e singurul supravieţuitor. Aşadar, naufragiul care trebuie să-l pedepsească e în acelaşi timp unealta eliberării sale, este o victorie asupra morţii şi o purificare, o renaştere în care disperarea singurătăţii se cumpăneşte mereu cu beţia unui nou început.

Marea care-l salvează pe Robinson după ce l-a pus în pericol este evident elementul esenţial al acestei odisei fără luptă şi fără întoarcere. Tînărul răzvrătit este la discreţia ei, ea e veşnic plină de cumplite primejdii, dar veşnic o posibilă mesageră a mîntuirii. Prezentată peste tot, ameninţătoare, consolatoare, imprevizibilă, ea joacă acelaşi rol dublu pe care Robinson îl poate atribui mamei sale adevărate, căci şi ea l-a respins făcîndu-se aliata tatălui inflexibil, dar pe de altă parte, tot ea rămîne un inepuizabil izvor de dragoste care dăruie viaţă necontenit. Rea întrucît este teatrul unde se desfăşoară traficul viril — ca şi mama supusă dorinţelor soţului —, marea devine bună cînd toţi bărbaţii au pierit în ea, atunci

Scanned with CamScanner

devine elementul feminin pur, în care Robinson îşi găseşte un refugiu şi un exil, precum şi promisiunea de a domni singur, la adăpost de încercările virilităţii. Tînărul paricid în intenţie — el însuşi se acuză de crimă pînă la bătrîneţe, spunînd că şi-a ucis tatăl tot atît de sigur ca şi cum l-ar fi înjunghiat—n-ar putea avea în realitate complice mai activ : marea îi omoară pe toţi bărbaţii care i-ar putea contesta puterea, şi îl înconjoară din toate părţile pentru ca nimic să nu tulbure exercitarea regalităţii lui.

Un alt Adam aruncat pe un pămînt virgin al cărui unic locuitor este (trebuie observat că nu e nici urmă de Evă în acest Eden exotic, şi prin urmare, nici urmă de şarpe, animalele insulei fiind deosebit de inofensive), Robinson trăieşte întoarcerea în Paradisul pentru care a părăsit totul : el renaşte la vîrsta de douăzeci şi şase de ani — ziua aniversării naşterii sale pe deasupra, ca să nu existe nici o îndoială asupra semnificaţiei evenimentului —, în condiţii ideale care recreează pentru el starea de natură pură, caracteristică fericirii primare. Gol, deposedat de existenţa sa anterioară şi prin urmare spălat de toate păcatele (naufragiul avînd evident valoare de botez), el este în situaţia cea mai apropiată de starea adamică perfectă, în afară de faptul că în cazul său Paradisul nu reprezintă manifestarea unităţii, ci produsul unei separări radicale de ansamblul omenirii. „Viaţa mea vinovată şi cea solitară au început amîndouă în aceeaşi zi“ spune el cu o intuiţie remarcabilă a procesului psihic care l-a condus în Insula Deznădejdii, la răscrucea neprevăzută unde încălcarea legilor se transformă în nevinovăţia regăsită. De fapt, Edenul i se deschide paradoxal după ce greşeala s-a consumat, el intră în Eden exact în momentul în care Adamul biblic este obligat să iasă, şi de aceea el nu ştie bine de la început dacă este ales sau blestemat, miraculos primit în sînul unei naturi neviolate, sau aruncat din nou în infernul liniştii şi uitării. În sfîrşit, el oscilează necontenit între cele două interpretări contrarii ale destinului său, înclinînd de partea alegerii ori de cîte ori pericolele

Scanned with CamScanner

n-au fost prea apăsătoare, și fiind convins că e pierdut cînd își crede liniștea amenințată. Căci Insula pustie este dublă ca și dorința care o plăsmuiește la marginile lumii cunoscute : ea rămîne pînă la capăt un Paradis ambiguu, locul fără nume în care individul pierdut în el însuși cunoaște pe rînd fericirea obîrșiei și izolarea care este pedeapsa revoltei sale.

Încă de la început Robinson e cutremurat de paradoxul naufragiului, care sancționează în același timp gloria și eșecul său. Dar dacă își privește romanul ca pe o „relatare melancolică a unei vieți liniștite, al unei vieți cum poate alta nu s-a mai pomenit pe lume", nu este niciodată atît de disperat încît să nu profite din plin de „nemaipomenit", și dacă deseori se simte tot atît de fragil și de părăsit ca noul-născut care a redevenit („Sînt pierdut ! Pierdut !"), el extrage din această detașare forțată intensa satisfacție de a nu datora nimic decît propriilor sale forțe și fertilității spiritului său. În momentele sale cele mai bune, bucuria de a domni netulburat asupra unui imperiu nebănuit de restul oamenilor îl îndeamnă să inverseze termenii izolării sale, nu el este cel care a plecat rupînd toate legăturile, ci lumea a dispărut fără a-i lăsa urme în memorie („Considéram atunci lumea ca un pămînt îndepărtat de unde nu-mi puteam dori nimic, unde nimic nu-mi putea face plăcere..." În ciuda nenorocirii sale, naufragiatul salvat *in extremis* este fericit, pentru că nu mai există alt loc care să merite cel mai mic regret, lumea pe care a părăsit-o devine o epavă îndepărtată, civilizația, societatea, Istoria și tot ceea ce conțin ele în materie de știință, de legi și de relații se năruiesc împreună în prăpastia în care el însuși a știut să nu se prăbușească.

Elementul paradisiac al insulei constă bineînțeles în nevinovăția naturii care, virgină de prezența și de munca omenească, îi arată primului său ocupant o bunăvoință infinită. La început, Robinson se teme că o va găsi ostilă, el se așteaptă chiar la ce-i mai rău, neavînd nici o idee despre fauna, nici despre flora ținutului.

Scanned with CamScanner

Dar nu întîrzie să se liniştească, nu există fiare sălbatice pe insula liniştei, toate animalele sînt docile, afectuoase, uşor de domesticit, în sfîrşit, asemănătoare cu cele din regiunile temperate; astfel, Robinson îşi face din ele sursa principală de hrană, în acelaşi timp îşi recrutează dintre cele mai evoluate primii servitori şi supuşi (de fapt, regatul său începe cu cele două pisici, ciinele şi papagalul care vin de bunăvoie să stea cu el). Cît despre plante, dacă nu sînt toate comestibile, nici una nu e otrăvitoare iar solul înţelenit nu e chiar aşa de ingrat încît pînă la urmă Robinson să nu scoată ceva din el pentru a varia monotonia meselor sale (el cultivă chiar şi orz, în ciuda climatului, e-adevărat, graţie unui miracol pe care dumnezeu îl face numai pentru el). Aşa cum a descoperit-o Robinson după o explorare prudentă, insula e intactă şi nu cunoaşte răul, nevinovăţia sa este atît de perfectă încît absoarbe totul fără să se corupă, pînă şi obiectele agresive — cuţit, unelte şi chiar bani — pe care naufragiatul le recuperează cel mai repede de pe epava civilizaţiei. Fără violenţă şi fără conştiinţa unei tensiuni între elementele sale, insula se cufundă de la un capăt la altul într-o fericită anarhie, ea pare să se afle într-un punct nul al Creaţiunii, şi chiar prin aceasta locul ideal al unei grandioase renaşteri.

Constrîns să se stabilească aici fără voie, Robinson este în acelaşi timp beneficiarul liniştii originare şi cel care, prin natura lui este destinat să aducă neliniştea. Căci în calitatea sa de Copil găsit care preferă să fie „pierdut“ mai degrabă decît să se dea pe brazdă, el are desigur absolută nevoie de Eden, dar ca Bastard este foarte hotărît să dobîndească aici şi acum o cantitate însemnată de putere şi de bunuri, el nu se poate mulţumi cu bucuria pasivă a visărilor sale, trebuie să reziste la tentaţia propriului romantism, să renunţe la insularitatea în care Eul se dilată la infinit, să lepede înfăţişarea Omului rătăcitor din vechiul şi noul *Märchen*, pe scurt să-şi ia serios afacerile în propriile-i mîini cu scopul de a-şi corecta naufragiul vieţii în loc să se complacă în eşec ca şi cum ar fi un semn al vreunei gran-

dori ascunse. În acest sens, Daniel Defoe are perfectă dreptate cînd revendică romanului său calitatea de istorie adevărată, e „adevărat" nu pur și simplu pentru că face să coincidă fapta cu scrisul, ci pentru că o rupe cu convențiile *Utopiei* pur teoretice, în care viața se menține miraculos prin ea însăși fără a ridica probleme concrete. Pentru prima dată în literatura romanescă, tărîmul din vis este tocmai acela care va trebui defrișat, realitatea nu mai poate fi înfrîntă prin simpla putere a dorinței, e nevoie de unelte, de calcule, de toată experiența și răbdarea muncitorului. Pînă acum, romanul era în toate categoriile sale de gen prin excelență trîndav, în el se zugrăvesc lupte fabuloase, vînători elegante, amoruri îndelung neîmpărtășite sau la rigoare renghiuri murdare și vesele de *picaros* aflați la marginea societății dar fie că e bucolic, curtenesc, cavaleresc, baroc, sentimental sau comic, eticheta cere ca nici un personaj să nu muncească niciodată. Robinson pune capăt acestei trîndăvii într-un fel obligatorii, care a constituit mult timp una din cele mai mari atracții ale genului pentru toate soiurile de public (fără îndoială pentru aristocrație în special). Începînd cu el, munca, truda, nevoia se instalează în însăși inima utopiei, nu mai e vorba de negarea lumii empirice pentru a se răzbuna sau consola de uscăciunea ei dezamăgitoare, ci de transformarea ei imediată într-un vast atelier în care spiritul și mîinile sînt la fel de active. În sfîrșit, e vorba de a visa, dar, pentru a relua o formulă celebră deseori citată, „de a te comporta serios cu visul tău" pentru a trece de la revolta vagă a utopistului la primul act revoluționar.

Critica modernă a explicat această *Utopie* rescrisă în termenii muncii active prin aspirațiile contradictorii care, pe vremea lui Defoe, îndemnau burghezia engleză să se plîngă și să se mîndrească în același timp de izolarea sa. La sfîrșitul secolului al XVII-lea, într-adevăr, clasa ascendentă exercita deja în ordinea economică o putere incontestabilă, dar, fiind îndepărtată de la puterea politică datorită lipsei tradiției feudale și patriciene, avea conștiința că nu conta de loc într-o societate

în care numai vechimea determina încă rangul. Pe de altă parte, dezrădăcinarea era cea mai bună şansă a sa de succes, căci dacă nu avea nici un rol în tradiţie, nici nu era împiedicată de legi şi obiceiuri perimate, astfel încît solitudinea îi deschidea perspective de acţiune nemaipomenite, şi un sentiment al libertăţii cu totul nou. Fără strămoşi, fără pămînt, fără titluri care să-i confere un loc în eticheta socială rigidă, burghezia engleză de atunci era menţinută printr-un sistem anacronic la periferia Istoriei, ea trăia ca Robinson într-un *no man's land (pămîntul nimănui)* în care îndura un intolerabil exil. Dar fiind puternică, plină de resurse, capabilă să trudească din greu pentru a reuşi, şi înzestrată cu o încredere nemărginită în propriile-i merite, ea nu s-a încăpăţînat prea mult să vadă în insula pustie o pedeapsă ineluctabilă, într-un fel teologică, a originii sale obscure, ci dimpotrivă, s-a retras îndată voluntar în această izolare, hotărîtă s-o exploateze şi să facă din ea un Paradis în folosul său exclusiv. Astfel că în loc să-şi rumege amărăciunea sau s-o aline în reverii inutile, ia ca exemplu pe pionierul avizat care, oricît e de aventuros, şi cu toate că rămîne prizonierul unor dorinţe vagi de absolut („Umblam după cai verzi, într-adevăr..."), are totuşi destulă îndrăzneală realistă pentru a-şi transforma exilul într-un instrument de dominaţie şi a-şi întemeia singur imperii.

Că „romanul familial" îşi face debutul în literatura modernă zămislind chiar un roman burghez, sau mai degrabă o operă exemplară care instaurează pentru un timp îndelungat vocaţia burgheză a genului, nu trebuie să uimească pentru că, după cum ştim, romanul nu iese din reveria individuală decît acolo unde trecerea de la o clasă socială la alta nu se izbeşte de bariere de neînvins. Ca fantasmă legată de insatisfacţia deplină a individului în faţa inferiorităţii naşterii, *Robinson Crusoe* poate fi conceput, desigur, sub toate orizonturile culturii, dar nu poate fi scris decît într-o societate în mişcare, în care omul de origine umilă şi fără educaţie are o oarecare

speranță să se ridice prin mijloace proprii, cu toate că va lupta din greu împotriva rămășițelor moștenite care-l împiedică să urce. Principiul sociologului : „fără teocrație, deci roman ; teocrație, deci fără roman" rămîne valabil în forma sa pozitivă : nici democrație fără roman, dar nici roman fără democrație (dacă nu în fapt, cel puțin ca aspirație larg împărtășită). Geniul lui Daniel Defoe constă în a fi presimțit cît de mult ține genul romanesc, prin esența sa, de ideologiile inițiativei libere, mai mult, în a fi spus-o în cadrul unei fabule subversive în care, sub aparențe edificatoare, romanul burghez își urmărește conștient scopurile în perfectă înțelegere cu proiectele eternului roman al copilăriei. Apărut la răscrucea dintre două versiuni ale mitului familial, Robinson are într-adevăr meritul de a îmbina în el pe reprezentantul autentic al unei clase sociale în ascensiune și pe renegatul pierde-vară veșnic revoltat împotriva nedreptății de a se fi născut. Grație adevărului pe care-l întruchipează cu onestitate sub acest dublu aspect, el arată burghezului aventuros cum trebuie să se formeze și să cucerească viitoarele colonii ; dar în același timp, investește burghezia cu singurul meșteșug care-i aparține cu adevărat, pentru că ea l-a creat după chipul și asemănarea visurilor sale și din realitatea nevoilor sale.

Revoluționar întrucît nu suportă barierele, conservator datorită nostalgiei Edenului pierdut, și tiranic în virtutea unei imense pofte de dominație, Robinson este deci inventatorul unui pămînt paradoxal unde răul — adică obligația de a-ți cîștiga pîinea cu sudoarea frunții care în Geneză consfințește blestemul divin — este importat fără să păteze prin nimic inocența Paradisului. Căci Robinson nu ne învață doar că omul poate trăi singur, — sau că numai burghezul poate crea o lume productivă — el demonstrează și că omul singur este bun, poate nu din fire ci pentru că este silit să transforme în *unelte* obiectele periculoase ale civilizației. În mîinile solitarului care a primit botezul naufragiului, și care, deși tot se mai simte vinovat în sinea lui de sacrilegiu și de paricid, apare ca un om nou, tot ceea ce era rău

înainte devine acum util, cuţitul nu mai poate să ucidă (în afară de animalele care au ghinionul de a fi comestibile), banul nu mai poate corupe, armele nu mai provoacă conflicte, toate aceste obiecte sînt salvate odată cu naufragiatul şi contribuie la supravieţuirea lui. În privinţa lucrurilor pernicioase sau agresive care se mai găsesc pe epava lumii vechi — corabia, care şi ea a eşuat — e suficient să împărtăşească şi ele din starea de graţie a insulei pentru a putea fi utilizate, sau, în orice caz, a deveni inofensive. Stăpînul locului dispunînd chiar de ele, n-are motive să se teamă că vreo persoană rău intenţionată le-ar folosi în mod abuziv, absenţa totală a locuitorilor este în această privinţă cea mai bună garanţie. Contrariu a ceea ce se petrece în grădina lui Adam, unde răul e necunoscut, aici răul intră în Paradis sub formă de rămăşiţe ale lumii civilizate, dar neutralizat prin absenţa societăţii, este înrobit atît de radical încît se transformă în auxiliar al binelui (al binelui *pentru* Robinson, se înţelege de la sine, dat fiind că totul se raportează la el). În ţara visului anarhist şi utilitar unde viaţa îşi reface virginitatea, întreg răul sălăşluieşte în uneltele tehnice ale progresului.

Astfel Robinson, ajutat de resturile civilizaţiei de care a fugit, reconstruieşte cu mare răbdare şi muncă o lume epurată de orice prezenţă umană, în care el joacă toate rolurile vieţii sociale ca şi cum le-ar reinventa de fiecare dată. El reface pas cu pas munca milenară a omului, fără oameni, fără alte mijloace decît vreo cîteva unelte, arme, veşminte şi provizii pe care naufragiul le-a cruţat. E adevărat că acest puţin este deja mult şi că privind de aproape, situaţia supravieţuitorului este considerabil îmbunătăţită, ba chiar aşa de mult încît mizantropia dovedită pe de altă parte pare destul de nefondată. Robinson întoarce spatele universului civilizat, cînd dimpotrivă ar avea mai multe motive ca oricare altul să-i fie recunoscător pentru ceea ce i-a oferit (ipocrizia „robinsonadei“ în această privinţă trece cu atît mai mult neobservată cu cît ea face parte chiar din subiect ; Defoe firește n-o relevă, nici imitatorii săi, dar Jules Verne

probabil că a simțit-o limpede : el o parodiază în *Școala Robinsonilor*, unde totul se petrece aproape ca în original, numai că insula pustie a fost în prealabil cumpărată de un miliardar american pentru plăcerea și educația copiilor săi). Dacă omul care întruchipează posibilitatea de a nu avea nevoie de alții îi mai mulțumește uneori lui dumnezeu că-i permite să supraviețuiască, el nu prea pare mișcat la gîndul nenumăratelor achiziții intelectuale și tehnice de care are ocazia să profite ; dar nu-și dă seama de contradicție, și cum ar putea, din moment ce odiseea lui trebuie să justifice exact temeinicia solipsismului absolut ? Deci Robinson nu-și bate prea mult capul să socotească ce-i datorează omenirii, el se preface că o ia de la zero și recreează toate științele, toate tehnicile, toate procedeele de dominare a naturii, ca unul care știe de toate fără să știe însă de unde-i vine priceperea (lucru remarcabil, tocmai această pretenție ipocrită dă aventurilor un farmec fascinant). Mai întîi din necesitate, apoi, mult mai tîrziu, pentru a putea pune insula în valoare și a o coloniza, el inventează calendarul care reintroduce noțiunea de timp în universul haotic al Copilului găsit ; arta de a construi o casă ; prelucrarea lemnului și a metalelor ; vînătoarea, creșterea vitelor, agricultura, navigația, medicina și bineînțeles teologia (aceasta din urmă, ce-i drept, abia după o vreme, cînd existența sa materială începe să fie relativ mai puțin precară). În decursul anilor — exact tot atîția cîți avea la sosirea sa, întrucît nu-l găsește pe Vineri decît după douăzeci și șase de ani — el își dezvoltă aptitudinile cele mai diverse, într-o activitate neîncetată care nu-i aduce profit decît lui, dar care devine cu timpul pentru insula însăși o sursă de progres și prosperitate. Egoist, în sensul extrem care se referă la întreaga lui situație, și, pare-se, tot pe atît de productiv, Robinson condensează, într-o existență desigur trăită din plin, secole de muncă împotriva nevoilor, el este omul trecut prin toate stadiile evoluției, Adam cel încovoiat asupra pămîntului, năuc, amenințat de pericole din toate părțile, care totuși reușește prin tenacitate să se ridice deasupra te-

nebrelor interioare şi a spaimelor din mediul său. El este seamănul tuturor celor care au trudit înaintea lui, dar dacă el le rezumă preistoria şi istoria, el are asupra sa avantajul de a şti unde merge şi, mai ales, avantajul de a munci numai în interes propriu, fără a-şi irosi pentru altul cea mai mică părticică de energie. Aşadar, el reuşeşte turul de forţă fără precedent de a reprezenta totalitatea moştenirii umane, ilustrînd în acelaşi timp valoarea individualismului radical şi meritele egoistului, care devine binefăcător tocmai pentru că nu se are decît pe el în vedere (în această privinţă se înţelege că Rousseau l-a considerat ca pe un erou indicat pentru al său Emil). Insula nu intră în perimetrul existenţei, ea este înfloritoare şi utilă numai pentru că Robinson întreprinde totul pentru a se menţine în viaţă. Deci, în această împrejurare, interesul personal coincide cu binele comun, burghezul *interesat* este agentul activ al progresului, iar Copilul găsit îşi poate lua în serios visul deoarece, bine înfipt pe insula magică unde l-a condus narcisismul rănit, garanţia optimă a eficacităţii lui vine chiar din acest narcisism.

În calitate de prim şi unic locuitor al insulei, Robinson este perfect conştient că şi-a îndeplinit „dorinţa temerară şi nestăpînită de a mă ridica mai repede decît natura lucrurilor o permitea" ; încă de la început, pradă celei mai cumplite tristeţi, atunci cînd încă mai duce o existenţă hărţuită, el are totuşi certitudinea împărăţiei sale : „Singur, ca un rege, mă ospătam înconjurat de curtenii mei !". Cîinele, cele două pisici şi papagalul care formau întreaga suită erau suficienţi pentru a-i oferi exaltarea puterii : „Aici domnea Majestatea Mea Prinţul şi Stăpînul întregii insule : aveam drept de viaţă şi de moarte asupra tuturor supuşilor mei ; puteam să-i spînzur, să-i expulzez, să le dau şi să le iau din nou libertatea. Nici un rebel printre supuşii mei !" S-ar putea crede că Robinson nu vorbea serios felicitîndu-se cu un regat aşa derizoriu, dar dacă îşi bate joc de nefericirea lui, să nu uităm că regula „romanului familial" îi cere naratorului să se facă rege tocmai cînd asemenea idee e mai hi-

merică și cînd imaginația rămîne singura armă împotriva disperării. Că e vorba de un joc de copii, în care puterea se asociază nemijlocit cu dreptul de a ucide, Robinson mărturisește cît se poate de clar — el se gîndește să spînzure și să expulzeze animalele sale familiare — și nimic nu arată mai bine la ce nivel psihic a coborît de la primul său act de rebeliune. Totuși, nu rămîne la această treaptă puerilă : timp de douăzeci și șase de ani îndelungați trudește pentru a se vindeca de ea învățînd să înfrîngă una cîte una greutățile vieții, pentru ca „dorința sa temerară și nestăpînită să se transforme într-o zi în realitate". Cînd va fi suficient de matur pentru a-și asuma responsabilitățile vîrstei adulte, el va putea în sfîrșit să guverneze de-adevărat un pămînt repopulat.

Prima parte a romanului se ocupă în întregime cu această reeducare sistematică ce trebuie să permită eroului să depășească gradat consecințele dezastruoase ale infantilismului său (și să profite de cele bune, întrucît acesta este specificul geniului). Robinson, care a anulat prin fuga și naufragiul său cei douăzeci și șase de ani, primii din existența sa, rămîne într-un fel de carantină încă douăzeci și șase de ani, iar în răstimpul de retragere voită și suportată, el învață în același timp să se apropie puțin cîte puțin tocmai de ceea ce a disprețuit. Cît timp aleargă după cai verzi nu poate scăpa de singurătatea în care îl închide o experiență interioară în mare parte anacronică, iar în ceea ce privește dorința excesivă de putere, el trebuie să se mulțumească cu satisfacții pur imaginare, într-un cuvînt, să-și sugă de sub unghie, hibernînd în prefăcătoria lui infantilă care-i întîrzie reîntoarcerea printre oameni. De aceea apariția lui Vineri este amînată așa de mult, deși ea ar fi putut să se producă, fără a fi neverosimilă, mult mai devreme : Robinson nu poate avea companie — în limbajul său *supuși* — decît atunci cînd ucenicia realului îl va apropia cît mai mult posibil de perfecțiune. Nu poate deveni rege, părinte și stăpîn decît atunci cînd el însuși a depășit vîrsta copilăriei și s-a vindecat destul de bine de himere pentru a-și întemeia domnia pe posesiuni mai tangibile.

Scanned with CamScanner

Vineri deschide un nou capitol în istoria insulei, în care limbajul a reintrat în drepturi, iar bărbatul a căpătat prioritate asupra lumii arhaice a animalității. Pînă aici, într-adevăr, Robinson a trăit în perfectă înțelegere cu animalele inocente care, ca și în vis, basm sau mit, i s-au alăturat pentru a-l ajuta, distra și a-l servi cu fidelitate. Aici găsim partea idilică a izolării sale ambigue, deși suferă de tăcerea animalelor sale, fiind încă prea mult prizonierul intelectului său pentru a le înțelege limbajul mut (tăcerea este singurul defect al Paradisului său, el se străduiește s-o amelioreze vorbind singur, și bineînțeles, scriindu-și regulat „Jurnalul"); dar dacă nostalgia limbajului îl îndeamnă la expediente aproape puerile (își învață papagalul să vorbească și se întristează că nu poate să-l instruiască la fel și pe cîine), cunoaște totuși printre animale farmecul unei vieți nemijlocite care, chiar în măsura în care se dispensează de cuvinte, se purifică de greșeli și de minciuni, la adăpost de întrebări și de opinii, care sînt pretutindeni izvor de suferință. Apariția lui Vineri rupe această solidaritate primitivă cu tăcerea și cu adevărul naturii animale, și prin aceasta ea instaurează o eră mai evoluată, căci de acum înainte Robinson poate să aplice concret ceea ce a învățat pe cont propriu în timpul penitenței îndelungate, el poate acționa asupra unei ființe umane redevenind el însuși uman; este exact ceea ce-i lipsea pentru a-și îndeplini misiunea. Ca toți aceia care acostează pe insula fericită și disperată, Vineri prezintă un aspect dublu, unul neliniștitor, întrucît aduce insulei elementul de dezordine care este omul *vorbitor*; celălalt exaltat, deoarece favorizează noul început pentru care Robinson se pregătește neîncetat făcînd *tabula rasa* din civilizație. Totuși, după primul moment de groază — Robinson tot mai oscilează între teroarea izolării și frica de a-și vedea solitudinea violată —, tînărul sălbatec devine cu totul pozitiv, nu numai din cauza noilor episoade cu care îmbogățește romanul, ci mai ales pentru că reprezintă un partener ideal, un instrument cu ajutorul căruia eroul civilizator poate în sfîrșit să-și dovedească eficiența.

Scanned with CamScanner

Vineri îi oferă lui Robinson o materie brută deosebit de ușor și plăcut de modelat. Ca „sălbatec", el apare ca un fragment de natură pură, lipsit de orice cunoștințe, în plus insensibil la influențele care-l pîndesc din toate părțile pe individul foarte civilizat ; pe scurt, el este tot atît de bun pe cît e de ignorant, iar în ceea ce privește vîrsta oferă cele mai bune condiții de educabilitate. Robinson a ghicit grabnic avantajele acestui trimis al destinului ca protagonist al începutului dificil pe care și l-a fixat drept scop, și se apucă imediat să-l învețe propria-i limbă (fără să se intereseze cîtuși de puțin de aceea indigenă, antropologia nefigurînd în catalogul științelor pe care trebuie să le reinventeze). În acest fel comunicarea umană este puțin cîte puțin restabilită, iar mica lume închisă în care om și animale se înțelegeau instinctiv este cîștigată pentru pedagogie.

Or, în ciuda mizantropiei sale, Robinson este un pedagog înnăscut, acesta este talentul său cel mai remarcabil din toate cele pe care logica insulei îl obligă să le desfășoare. Educator al său propriu și veșnic ucenic (să nu uităm că-i trebuiesc cincizeci și doi de ani pentru a depăși efectele imaturității sale [1]), el are pasiunea predării și i se abandonează cu fanatism la prima ocazie, atît în domeniul practic și moral cît și în sfera cunoștințelor intelectuale sau ale spiritului (el se aseamănă în această privință cu Don Quijote, apostol al singurătății, care este și el un pedagog pasionat). În acest sens Vineri este un adevărat providențial, avînd multe de învățat, spirit de dreptate și cu atît mai maleabil cu cît pare să fi fost golit în prealabil de orice cunoștințe (vacuitatea sa nu lasă de dorit decît în privința religiei, aici Robinson recunoaște că avea măcar unele credințe). Asupra acestui tînăr sălbatic docil, iubitor, deosebit de deschis și devo-

1. Defoe avea șaizeci de ani cînd a scris *Robinson Crusoe*. Era aproape de vîrsta pe care o avea eroul său cînd s-a reîntors în Europa, bogat, copleșit de bunuri, și tot celibatar. Autorul și-a rescris deci biografia mai tîrziu, regăsindu-l pe Robinson matur, la vîrsta la care știa poate instinctiv că el însuși nu va mai face progrese.

tat, solitarul insulei îşi poate satisface cu bună ştiinţă plăcerea de a instrui care constitue cealaltă latură a nevoii sale de dominaţie. Abia picat din cer, sau mai degrabă de pe mare, care şi de astă dată e un rezervor de surprize, Vineri este deci pus serios la treabă, educat, supus unor lecţii nesfîrşite pe care le asimilează cu o rapiditate surprinzătoare în scopul de a deveni, dacă nu egalul, cel puţin seamănul stăpînului său alb. După ce a învăţat de bine de rău engleza, el se familiarizează cu toate tehnicile, obiceiurile, felurile de a gîndi ale unui om civilizat, încît progresează la rîndul său, la fel cu stăpînul care a trebuit să facă acelaşi lucru în anii de exil absolut, dar pe un fond de inocenţă care contrastează puternic cu „greşeala" celui din urmă. Căci cei doi bărbaţi trec prin încercări analoge. Vineri este „pierdut" şi „salvat", despărţit de tatăl său pe care-l crede de mult timp mort, şi aruncat cu brutalitate pe un ţărm necunoscut. Numai că el este absolut nevinovat de toate acestea, îşi iubeşte tatăl şi nu l-a renegat, el este contrariul fiului revoltat, şi cînd îl regăseşte pe bătrîn teafăr, Robinson nu se lasă pînă nu descrie grijile nemaipomenite şi extraordinarele dovezi de dragoste care-i arată pietatea filială. Astfel, povestea adultului ratat se repetă în persoana sălbaticului-copil, care trebuie să se maturizeze, să crească, să-şi lepede „sălbăticia", totuşi lipsită de păcat, pentru a deveni la momentul potrivit un membru util al societăţii, (identificarea clasică a sălbatecului cu copilul nu este numai conformă cu ideologia timpului, ea este legată de tema majoră a poveştirii, infantilismul evident al lui Robinson fiind considerat de la început ca o întoarcere la sălbăticie). Ridicîndu-l pe Vineri, rebelul, regenerat printr-o viaţă lungă de muncă ascetică, creează pur şi simplu un copil fără cusur, care îmbinînd inocenţa şi curiozitatea intelectuală, în acelaşi timp docil şi isteţ, atestă evident excelenţa metodelor sale. De aici provin desigur popularitatea sa excepţională în literatura pentru copii şi privilegiul de a vorbi celor mici amintind celor mari dedesubturile confuze ale istoriei lor „adevărate".

Scanned with CamScanner

Servitor, discipol, tovarăș de muncă și prieten, Vineri este toate acestea la un loc în relațiile sale cu acela care, după ce l-a salvat de la o moarte crudă, îl pune în serviciul planurilor sale. Dar într-un sens și mai profund, el e fiul adoptiv pe care Robinson îl face moștenitorul său spiritual, pînă cînd va avea putința să întemeieze o familie adevărată (ceea ce nu va face decît la șaizeci de ani trecuți, și de această dată în insula natală). Elevul perfect este și un fiu perfect care, născut numai dintr-un bărbat și nu dintr-o femeie (căci l-a adus marea), furnizează un element în plus scenariului „romanului familial". Atîta vreme cît Robinson locuiește pe insula fără nume, într-adevăr, el este încă prea apropiat de Copilul găsit sau prea puțin avansat pe calea urmată de Bastard, pentru a fi în stare să zămislească. Cu toate acestea, paternitatea este scopul său, el nu poate să renunțe la ea dacă vrea să-și depășească propriul tată în forță și putere socială, deci procedează încă o dată *ca și cum*, adjudecîndu-și în lipsă de altceva o paternitate fictivă cu ajutorul mării simbolice care o reprezintă pe mama sa și pe toate femeile aparent absente din mintea sa. Titlul de fiu pe care-l dă mereu tînărului nu este deloc un simplu mod de a vorbi, Vineri este cu adevărat fiul ideal, fiul *visat* care-i permite să-și potolească setea de putere, apropiindu-l efectiv de realitate. Datorită acestui fiu pe care, ca să zicem așa, își încearcă realismul nou-nouț, naufragiatul poate alege în viață drumul care-l duce încet înapoi către universul civilizat : el se pregătește să se instaleze printre oameni și, cum se cuvine unui evadat din basm, să se însoare.

Apariția lui Vineri marchează trecerea de la izolarea absolută la începutul populării care va transforma insula în colonie. De fapt ea e hotărîtoare pentru tot ceea ce urmează, încă o dovadă că peripețiile acțiunii reflectă tocmai procesul de readaptare care caracterizează în acest sens „un roman familial" deosebit de clar și de logic. Robinson îl găsește pe Vineri abia atunci cînd este relativ vindecat de mizantropie, dar îndată ce nu

mai e supărat pe lume, lumea începe să năvălească spre el, încît un singur element uman e suficient să abroge legea deşertului şi determină ca prin minune apariţia unui rudiment de societate. Înzestrat cu un fiu adoptiv împreună cu care învaţă din nou să-şi ia în seamă aproapele, Robinson este în măsură să-i primească pe naufragiaţii, prizonierii căzuţi în mîinile sălbaticilor şi piraţii de orice fel care vin să-i ceară azil. Ca prim ocupant care în plus posedă arme, unelte şi un „castel" bine aprovizionat, nu-i este greu să impună noilor sosiţi prerogativele de „stăpîn şi domn" al insulei. În felul acesta îşi cucereşte împărăţia către care n-a încetat să aspire de la fuga de adolescent revoltat. Iar la sfîrşitul primei părţi a aventurilor sale, poate spune cu orgoliul celui care s-a ridicat singur şi a ajuns la apogeul puterii : „Mă gîndeam adesea cu plăcere că semănam cu un rege..." „Eram stăpîn, suveran şi legislator, toţi îmi datorau viaţa şi erau gata să moară pentru mine..." şi apoi : „Mă complăceam să mă văd stăpînul tuturor acestor oameni pe care i-am aşezat aici ; mă purtam cu ei într-un fel oarecum trufaş şi majestuos, ca un străvechi monarh patriarhal". Robinson a parcurs un drum lung de pe timpul cînd împărăţia i se reducea la cîteva animale familiare : insula îi aparţine trup şi suflet, el dispune după bunul plac de viaţa supuşilor săi, în sfîrşit e egalul „străvechiului monarh patriarhal" pe care l-a invidiat multă vreme pentru puterea şi majestatea sa. În acelaşi timp toate dorinţele îi sînt satisfăcute, nu-i rămîne decît să se întoarcă acasă triumfător pentru a-şi impune succesele.

Între plecarea din insula de acum populată şi reîntoarcerea voluntară după cîţiva ani, Robinson se hotărăşte să-şi alcătuiască o familie, una adevărată de această dată, pentru a încheia ciclul „romanului său familial" în conformitate cu cea mai pură tradiţie (mai puţin vîrsta, dar ştim că a trebuit mai întîi să înfrîngă o întîrziere interioară). În privinţa acestui capitol al aventurilor sale, eroul îmbătrînit, solitarul aparent destinat celibatului, care în treizeci şi cinci de ani nu consacră nici un cuvînt vieţii sentimentale, se arată extrem de zgîrcit în detalii ;

Scanned with CamScanner

el, care de obicei nu se temea de prolixitate, rezolvă în cîteva rînduri povestea căsătoriei sale, și încă abia la urmă de tot, multă vreme după ce a rămas văduv și copiii i-au crescut mari : „Totuși m-am stabilit aici oarecum, căci mai întîi m-am căsătorit, și asta nu în paguba nici spre neplăcerea mea. Am avut trei copii, doi fii și o fiică ; dar murindu-mi soția iar nepotul meu revenind acasă după o foarte norocoasă călătorie în Spania, înclinațiile mele de a cutreiera lumea și stăruințele mele au învins...“ Căsătorie, nașteri, văduvie, toate acestea nu reprezintă decît un moment între două escapade, Robinson le expediază cît mai repede pentru a-și relua povestirea acolo unde, ca întotdeauna, se află pentru el miezul problemei. Soția lui n-are nici chip, nici vîrstă, nici nume. Ea moare la fel de neașteptat cum apare, și, una peste alta, nu se știe aproape nimic despre ea, doar că a fost o soție indulgentă și maternă care a încercat zadarnic să înfrîneze pasiunea periculoasă a soțului său. Femeia din carne și oase nu este aici decît o fantomă, ea nu contează pe lîngă visurile semețe care-l chinuie pe erou în fiecare noapte (el își vede în vis insula devastată de lupte interne și aude chemările de ajutor ale lui Vineri), dar oricît de inexistentă ar fi ea în fața absolutului, numai după moartea ei se poate împlini visul de rătăcire ; așadar, ea dispare la timp, lăsîndu-l pe Robinson din nou singur față în față cu lumea adultă care, la vîrsta de șaizeci de ani ca și la optsprezece, îi inspiră aceeași aversiune : „Vedeam că lumea era ocupată, unii muncind pentru a avea ce mînca, ceilalți istovindu-se în excese josnice sau plăceri deșarte și deopotrivă de nefericiți, deoarece scopul pe care și-l propuneau fugea neîncetat din calea lor...“ În fața descurajării vieții cotidiene într-o societate depravată care nu-și cunoaște menirea, marea utopie a insulei redevine o posibilitate fascinantă, o promisiune de fericire și de înțelepciune în același timp : „Asta va trezi în mine spiritul care domnea în împărăția mea, insula mea unde nu lăsasem deloc să crească grîul mai mult decît nevoile mele, unde nu hrănisem capre peste necesitățile mele, unde banii îmi rămăseseră

Scanned with CamScanner

în cufăr pînă s-au ruginit şi abia s-au bucurat de favoarea unei priviri în cei douăzeci de ani..." De astă dată, Robinson îşi dezvăluie cu claritate gîndurile care l-au călăuzit de-a lungul întregii sale existenţe agitate: şi anume, lumea este rea pentru că e guvernată de plăceri, excese, bani; insula sa e bună pentru că pe teritoriul ei nu se cunoaşte acumularea de bunuri, pentru că acolo fiecare îşi îndeplineşte partea de muncă ce i se cuvine şi primeşte în schimb strictul necesar pentru a trăi (în acest sens ea seamănă mult cu „falansterul" care joacă un rol primordial în utopiile politice din secolul următor). În consecinţă, alternativa este imediat rezolvată; setea sa de putere şi respect fiind amplu justificată printr-o amară critică socială, Robinson se întoarce fără regrete în împărăţia libertăţii şi nevinovăţiei unde pasiunea de copil l-a făcut să se stabilească.

În timpul absenţei sale îndelungate, cum e şi firesc, lucrurile au evoluat, colonia a prosperat, oamenii s-au înmulţit, însăşi înmulţirea lor i-a obligat la conflicte violente, astfel încît foştii rebeli care formau drojdia populaţiei n-au întîrziat să învingă. Pe deasupra, moravurile insulei, odinioară atît de pure, s-au degradat foarte repede, bărbaţii şi femeile trăiau într-o cvasipromiscuitate sexuală, poligamia era curentă, căsătoriile au încetat să fie reglementate, fapt care, printre alte inconveniente, privau femeile şi copiii de orice protecţie legală. Astfel, noua societate cade în anarhie, într-o sălbăticie cu mult mai periculoasă decît cea a indigenilor vecini, care năvăleau din cînd în cînd ca să consume groaznice festinuri. Robinson nu este martorul acestor evenimente consternante (persoana sa este incompatibilă cu răul, e suficient ca el să apară pentru ca pornirile urîte să se disciplineze şi să înceapă să se dea pe brazdă) el nu le află decît din auzite dar imediat ce e informat pune capăt scandalului fără să-şi piardă timpul în văicăreli. În douăzeci şi cinci de zile — căci a doua şedere numără tot atîtea zile cîţi ani a durat cea dintîi — el restabileşte ordinea, îi pedepseşte pe cei vinovaţi, organizează diviziunea muncii, împarte pămînturile, instituie căsă-

Scanned with CamScanner

toria legală (el însuşi îi căsătoreşte pe supuşii săi, arătînd vizibil mai mult interes decît pentru propria lui căsătorie), cenzurează moravurile, îi converteşte pe păgîni şi-i readuce la credinţă pe creştinii rătăciţi, pe scurt, concentrează în mîinile sale funcţiile de judecător, ministru, medic, preot, poliţist, fără a o număra, se înţelege de la sine, pe aceea de şef suprem al armatei. Insula îi datorează încă o dată totul, datorită lui îşi regăseşte simplitatea, puritatea morală şi cumpătarea, calităţi puritane pe care le avusese în starea primitivă, redevine Paradisul activ pe care el a vrut să-l creeze, cu această diferenţă deloc neglijabilă că prin creşterea producţiei, ea devine pentru posesorul ei o sursă enormă de profituri (această idee a unui *Paradis care rentează* este fără îndoială cea mai mare descoperire a romanului). Cînd Robinson se resemnează s-o părăsească pentru a ceda ultima dată înclinaţiei de a vagabonda, o lasă înfloritoare şi definitiv pacificată ; şi dacă se gîndeşte deseori în cursul numeroaselor sale călătorii — el cutreieră de la un capăt la altul Europa şi Asia făcînd comerţ cu tot felul de mărfuri, inclusiv cu sclavi şi opiu — nu-şi aminteşte niciodată de suferinţele îndurate acolo, şi numai despre formidabila concentrare de putere care i-a încoronat eforturile în acest loc aparent dezmoştenit.

Scopul său era puterea, el şi l-a atins într-un mod atît de absolut încît pe bună dreptate se poate mîndri : „Eram în împărăţia mea — spune el unui nobil rus, întîlnit din întîmplare în peregrinările sale —, eram un principe mai mare şi mai puternic decît ţarul Moscovei". Şi cum interlocutorul său pare cam surprins, adaugă pentru a-şi justifica pretenţia că l-a întrecut pe Petru cel Mare : „Îi povestii că aveam în întregime la dispoziţia mea viaţa şi fericirea supuşilor mei ; cum, în ciuda puterii mele absolute, nimeni nu fusese nemulţumit de felul în care conduceam sau de persoana mea pe tot cuprinsul posesiunilor mele...". Nici Petru cel Mare, nici un alt monarh absolut nu se poate făli cu un asemenea succes, nici un potentat nu este în măsură să afirme cum

făcea Robinson în acel moment: „că ei s-ar bate toți pentru mine pînă la ultima picătură de sînge și că niciodată vreun tiran, căci așa mă consideram, nu fusese atît de mult iubit și totuși atît de adînc temut de supușii săi...". Omul, care cu puțin înainte se acuza de paricid („Eu mi-am asasinat tatăl", spune el, deplin conștient de ceea ce s-a petrecut odinioară în el) și care a mărturisit singur că a dorit să fie tiran, contemplă acum cu toată seninătatea tronul fără seamăn pe care și l-a ridicat singur, întocmai cum l-a proiectat, imaginîndu-i „romanul său familial". Și, oricare ar fi doza de satiră și autoironie care se amestecă în apologia sa— Defoe aici nu se menajează — trebuie să-i acordăm meritul de a-și fi dus la bun sfîrșit planurile cu o tenacitate rară, călăuzindu-și visele de mărire și tiranie. Fidel la tot ceea ce implica „spiritul întreprinzător" al adolescenței sale neliniștite, el a luat asupra lui scandaloasa crimă „oedipiană" și grație acestei încălcări pe care a știut nu numai s-o ispășească ci s-o și *exploateze* activ toată viața, el se ridică efectiv deasupra tuturor regilor din Istorie și din prezent, depășește treptele cele mai amețitoare ale puterii umane, mai departe decît sperase vreodată să urce. De aceea el nu se pregătește să iasă din scenă ca un om „ajuns", nici ca un rege obișnuit, ci conform acestei poziții transcendente, ca un supraom de drept divin.

*

Timp de aproape un secol „robinsonada" a fost un gen extrem de gustat, pe care traducătorii, imitatorii și editorii l-au alimentat pe-ntrecute. Fiecare țară din Europa își are un Robinson al său — este cunoscut și un Robinson american, ba mai mult, o Robinsoană — insulele pustii sînt produse în serie, romanul de aventuri nu se mai poate lipsi de un naufragiu; pe scurt, capodopera lui Defoe ajunge propriu-zis în domeniul public (încă în 1805 se mai publica în Germania o *Bi-*

Scanned with CamScanner

bliothek der Robinsone [Biblioteca lui Robinson] în cinci volume care se recunoștea foarte incompletă). Bineînțeles, epigonii sînt departe de valoarea modelului lor, cea mai mare parte se limitează la repetarea aventurilor cunoscute și iubite de cititori, deși mai trezesc puțin interesul cu ajutorul numeroaselor variante și cu o tentă suplimentară de exotism, dar fără să se atingă de „romanul familial" creat de Defoe în funcție de propriile sale nevoi interioare. Robinsonul epigonilor este tot Copilul găsit pe jumătate prizonier al magiei sale care, deși destul de înaintat în vîrstă pentru a schimba insula viselor sale în atelier de lucru, nu reușește în ucenicia vieții decît punîndu-se la adăpost de femei și sexualitate. El coboară în același timp la pedagogie, în care excelează dealtfel (Robinsonul german al lui Campe, care după tradiție ar fi avut un rol activ în trezirea vocației marelui geograf și explorator Alexander von Humboldt), dar dacă nu prea mai e altceva decît un pretext pentru morala edificatoare, rămîne totuși pe bună dreptate multă vreme favoritul copiilor și în același timp eroul burgheziei : pentru copilul care crește, ca și pentru burghezul care urcă, el justifică acțiunile realiste cele mai subversive, fără a sacrifica, totuși, acestui realism incipient decît o mică parte din iluzii.

Pentru a face ca treburile Copilului găsit să mai înainteze puțin — și odată cu ele romanul social „oedipian" care va apărea în secolul următor — „robinsonada" trebuie în mod paradoxal să se despartă de eroul ei prea mizantrop sau cel puțin sălbăticit. Într-adevăr, ea nu poate evolua cît timp se limitează la paradisul golit de esența umană în care un singur reprezentant al speciei îndeplinește toate sarcinile, și mai ales funcțiile specifice ale celor două sexe ; altfel spus, atît timp cît Robinson, celibatar pînă la șaizeci de ani, rămîne de fapt foarte departe de „străvechiul monarh patriarhal" a cărui majestate o rîvnește. Acest lucru pare să fi fost înțeles foarte bine de Johann Gottfried Schnabel, un autor german a cărui operă aproape că a egalat-o pe a lui Defoe în ce privește succesul de public, poate tocmai

Scanned with CamScanner

pentru că a ştiut să reînoiască tema insularităţii introducînd un element sexual cu adevărat „oedipian". În timp ce în schema convenţională insula pustie devine în fond un fel de redută de apărare împotriva femeilor, a tentaţiei sexuale şi pericolelor pasiunii (e adevărat că femeile indigene apar la sfîrşit, dar pasiunea nu este niciodată acceptată, Robinson o ignoră şi nu tolerează nici o abatere), insula lui Schnabel — *Die Insel Felsenburg* (Insula Felsenburg) — apare dintr-o dată ca un loc foarte erotizat, unde solitarul învetерat este înlocuit de un cuplu primordial capabil să zămislească singur o nouă omenire. Ca să nu se înşele nimeni asupra sensului acestei remarcabile inovaţii, autorul îl prezintă pe patriarhul din Felsenburg, după cum urmează, pe pagina de titlu a ediţiei originale: *„Născut în Saxonia, Albert Julius s-a îmbarcat la vîrsta de optsprezece ani, a naufragiat şi a fost aruncat pe un recif nemilos / a descoperit de pe înălţimea recifului cea mai frumoasă ţară din lume /s-a stabilit acolo cu tovarăşa sa / a fondat prin această căsătorie o familie formată din mai mult de trei sute de suflete / a cultivat pămîntul foarte bine / a adunat datorită unor împrejurări deosebite comori uimitoare / a adus fericirea prietenilor germani cărora le-a dat de urmă / a trăit sănătos şi vesel pînă la sfîrşitul anului 1728, adică pînă la vîrsta de o sută de ani / şi mai trăieşte probabil şi azi"* [1]. După cum se vede din acest rezumat, povestirea — mai degrabă o suită de episoade destul de disparate, care alternează mereu cu autobiografia patriarhului însuşi — ţine în acelaşi timp de „robinsonada" clasică şi de basm; găsim aici printre alte teme tradiţionale, fuga adolescentului, naufragiul, insula pustie şi întemeierea unei bogate colonii; găsim de asemenea, din folclor, pe orfanul persecutat de o maşteră cumplită, descoperirea unor comori fabuloase

[1] Johann Gottfried Schnabel (zis Gisander): *Die Insel Felsenburg* (Insula Felsenburg) Stuttgart 1959, ediţie alcătuită de L. Tieck (1828). Longevitatea extraordinară a eroului răspunde formulei ironice a poveştilor lui Grimm.

Scanned with CamScanner

și, mai ales, căsătoria considerată ca act primordial la care se raportează toate evenimentele. Istoria se compune dintr-un șir lung de povestiri care relatează viața principalilor coloniști, scrise pentru noii sosiți ; fiecare din aceste povestiri e un fel de „roman familial" conform modelului curent, cel mai amănunțit fiind desigur cel al patriarhului Albert Julius, fără de care insula Felsenburg n-ar fi ieșit niciodată din anonimat. După cîte spune patriarhul însuși, înlănțuirea împrejurărilor care l-au dus la exil trebuie să fie pusă în legătură cu o copilărie deosebit de încercată. Orfan de tată și de mamă, adoptat de un pastor care rămîne văduv și nu întîrzie să se recăsătorească, micul Albert și-a atras într-adevăr ura mamei vitrege, o adulteră intrigantă, spionînd-o în folosul tatălui său adoptiv. Întrucît femeia îi pune gînd rău, fuge din singura casă care-i mai oferea un adăpost și începe să rătăcească la întîmplare ducîndu-și viața cum poate, fără a întîlni nicăieri dragoste sau sprijin. La optsprezece ani — vîrsta lui Robinson —, hazardul vieții sale rătăcitoare îl împrietenește cu un tînăr nobil căruia îi servește de intermediar într-o căsătorie clandestină. Datorită lui, gentilomul se poate căsători cu logodnica sa Concordia — căci acesta este numele viitoarei mame a coloniei —, drept care îl răsplătește luîndu-l pe lîngă sine ca servitor și prieten. Urmărit de mînia părinților ultragiați și din nou constrîns să fugă, Albert se îmbarcă împreună cu tinerii căsătoriți pentru o destinație îndepărtată, dar pedeapsa nu se lasă așteptată, vaporul se zdrobește de un „nemilos" recif și cei trei tineri eșuează pe insula Felsenburg unde gustă conform celei mai bune tradiții amărăciunea exilului și deliciile Paradisului (Albert recunoaște locul ca fiind grădina de unde heruvimul i-a gonit pe Adam și Eva). Deci, spre deosebire de Robinson, eroul nu este singurul care scapă teafăr din dezastru, și stăpînii săi sînt la fel de teferi, astfel că un anumit căpitan care, fiind îndrăgostit de Concordia, aruncă dintr-o dată micul grup în violențe și conflicte (de fapt, el vrea să impună partenerilor săi principiul pro-

Scanned with CamScanner

miscuităţii sexuale, dar firește ei refuză, mai puțin din motive morale decît în perspectiva înaltelor proiecte pe care trebuie să le îndeplinească). Puțin după instalarea precară a celor patru naufragiați, tînărul nobil plătește cu o cădere mortală revolta sa împotriva autorității paterne; căpitanul, care printre alte ticăloșii și-a violat propria soră, este și el eliminat, drept pedeapsă pentru crimele sale, așa încît Albert triumfă asupra celor doi rivali ai săi păstrîndu-și nevinovăția, fără să fi trebuit să comită nici să plănuiască omorul „oedipian“ (victoria sa e și aceea a omului de rînd asupra nobilimii corupte care, în persoana căpitanului, l-a umilit grav). Astfel, scăpat de tatăl care apărea aici sub aspectul dublu al bunului stăpîn și al nobilului depravat, nimic nu-l mai împiedică să se căsătorească cu Concordia care devine Eva și mama acestei noi grădini a raiului. El, care i-a dezbinat pe părinții adoptivi, apoi a unit cuplul părinților spirituali de care s-a atașat spontan, ocupă acum locul rămas tocmai bine liber al stăpînului său, iar căsătoria aceasta cîștigată prin forță asupra opreliștilor „oedipiene“ marchează începutul unei ascensiuni prodigioase, fără egal în timpurile biblice. Albert Julius posedă puterea și șansa —, privilegiile dintotdeanua ale eroului supraviețuitor, dar are asupra tuturor Robinsonilor marele avantaj de a face el însuși copiii care vor forma mai tîrziu cele trei sute de suflete ale împărăției sale, așa încît clădind din carne și sînge, el își asigură dominația împotriva primejdiilor care pîndesc puterea în chip mult mai temeinic decît o poate face *un tată al poporului* pur simbolic. Rege și părinte, rege fiindcă e tată, în virtutea identității primitive stabilită de *Märchen* sau de „romanul familial“, patriarhul din Felsenburg are drept deplin la titlul de „străvechi monarh patriarhal“, de care Robinson, orice s-ar spune, nu se bucură încă decît în sens figurat. Asta pentru că, în ciuda intrigilor și discordiilor „oedipiene“ care amenință neîncetat să-i distrugă familia, îi este dat să ducă insula la starea perfectă a utopiei, în care fiecare se bucură de

femeia şi de bunurile sale în mijlocul fericirii tuturor şi a păcii veşnice.

Astfel, în timp ce Robinson este izbăvit prin muncă, întorcînd spatele tentaţiei sexuale legată în taină de sfidarea sa, stăpînul Felsenburgului îşi găseşte mîntuirea în magia sexului şi a dragostei (nu că nu s-ar munci pe pămîntul patriarhului, dar căsătoria e mult mai importantă decît celelalte interese, este problema esenţială a fiecăruia şi a colectivităţii, care de fapt garantează prosperitatea comună, chiar numai pentru motivul că înmulţeşte continuu numărul oamenilor activi). Cele două insule seamănă, e-adevărat, mai ales că funcţionează la fel, avînd deopotrivă proprietatea de a absorbi răul exterior şi de a deveni un loc de regenerare; totuşi ele diferă radical prin natura răului ce trebuie curmat: căci prima neutralizează mai întîi obiectele *agresive* pe care Robinson se grăbeşte să le debarce, pe cînd cea de-a doua corectează în principal crimele *erotice* care apasă asupra fiecărui individ adus aici de vreun naufragiu personal (acestei opoziţii din punct de vedere al instinctelor îi corespunde şi o diferenţă socială şi politică: insula pustie a lui Defoe este o colonie de *exploatare,* Felsenburg este o colonie de *populare).* Pe de o parte răul este întruchipat de violenţă, brutalitate, instinct orb de distrugere; pe de alta, el decurge în întregime din echivocul fundamental al sexului şi din caracterul blestemat al pasiunii (două lucruri care dispar automat pe teritoriul insulei). Aici întîlnim crima de dragul crimei — să nu uităm că Robinson practica vînătoarea şi pescuitul cu acelaşi talent cu care creştea animalele; dincolo întîlnim desfrîul, lăcomia, omorul *pentru o femeie,* pe scurt, aventurile în locul marii Aventuri solitare, cuceririle erotice în folosul cuceririi pămîntului. Căci Copilul găsit puritan n-are conştiinţa mai puţin încărcată decît Bastardul codoş şi intrigant, numai că nu e urmărit de acelaşi demon şi nu încalcă aceleaşi porunci.

Scanned with CamScanner

*

Oricare ar fi modul prin care se opun şi se completează, cele două insule utopice nu se pot compara în privinţa valorii lor intrinsec literare, nu e posibil să le apropiem din punct de vedere literar, nici să le atribuim un rol egal în evoluţia genului către renumita „felie de viaţă" şi „concurenţa stării civile". Capodopera lui Defoe are dreptul la un loc de onoare în sferele înalte ale literaturii mondiale; în multe privinţe este o carte de început, o carte fundamentală care impulsionează romanul secolului următor în căutarea spaţiilor necunoscute, ba mai mult, îl influenţează în intimitatea creaţiei — în măsura în care, coborînd de timpuriu la nivelul literaturii pentru copii, devine ghid şi model pentru viitorii romancieri. Toţi scriitorii secolului al XIX-lea s-au hrănit cu *Robinson* în copilăria lor aşa cum s-au delectat cu *Don Quijote*. Şi dacă influenţa acestei lecturi din tinereţe nu este atestată întotdeauna în mod direct, arta lor poartă în mod necesar pecetea ei inconştientă, fie şi prin gustul banal pentru anumite forme de evaziune. Deşi la prima vedere, fără îndoială, romanul de aventuri, povestirile maritime, exotice şi ştiinţifico-fantastice par rudele ei cele mai apropiate, totuşi „robinsonada" nu constă doar în alegerea unui cadru şi a unui subiect, ea răspunde mai degrabă unei situaţii tipice de conflict ale cărei forme exterioare pot să varieze mult. Bazîndu-ne pe tematica „romanului familial", se poate spune într-adevăr că ficţiunea e însufleţită de amintirea lui Robinson ori de cîte ori pune pe primul plan relaţiile contradictorii ale individului cu lumea, ori de cîte ori se străduieşte să reprezinte o ucenicie, o educaţie, o cucerire individuală, cărora li se opun mai mult sau mai puţin clar exigenţele generalităţii. În acest sens, datoria lui Dickens (mărturisită cu jumătate de glas în *David Copperfield*, de exemplu) nu este mai mică decît cea a lui Jules Verne sau a lui Stevenson, deşi acestea din urmă sînt mărturisite deschis; Balzac nu era mai puţin „robinsonesc" în *Come-*

Scanned with CamScanner

dia umană decît în tinerețe, pe vremea cînd își scria poveștile cu pirați; Hermann Melville nu era numai discipolul lui Defoe în grandioasa „robinsonadă" care este epopeea lui *Moby Dick;* și Kafka aparține aceluiași filon, opera sa din tinerețe *America* — în care Robinson învie sub numele său legendar, dar în rolul foarte echivoc al unui emigrant european pierdut pe noul continent — nu e singura lui carte care o dovedește. În acest caz, legăturile de înrudire sînt mult mai profunde decît apar în referirile directe: într-o vreme cînd fiecare scriitor trăia suferința omului, sfîșiat între individualismul scopurilor sale și nostalgia unei comunități, Robinson devine, ca să zicem așa, consubstanțial cu literatura de ficțiune, de aceea el nu călăuzește numai cutare sau cutare operă particulară, ci orice roman care descoperă și experimentează la rîndul său ambiguitățile insulei pustii.

Cartea lui Schnabel nu și-a cîștigat desigur drepturi atît de prestigioase la recunoștința artei romanești, cel mult este o curiozitate literară, care, în ciuda imensei popularități de care s-a bucurat în secolul al XVIII-lea în Germania, a fost dată uitării fără să-și fi cîștigat stima criticilor (deja în 1828, Ludwig Tieck aproape că se scuza în fața publicului că reeditează o vechitură așa de prăfuită). Deși s-a nimerit ca Goethe și alții s-o citească cu mare plăcere, *Insula Felsenburg* probabil n-a învățat și n-a inspirat pe nimeni și întrucît literatura rămîne la criteriile sale proprii, ea poate într-adevăr s-o ignore în continuare. Dar din punctul nostru de vedere — care, ne amintim, presupune, cel puțin provizoriu, să uităm de orice ierarhie — ea merită mai mult decît un loc modest printre alte curiozități istorice, căci ea i-a dezvăluit pentru prima oară romanului originile și implicațiile *pasiunii de a crea* care pune stăpînire pe el încă de cînd începe să-și înfigă rădăcinile mai adînc în viață. Albert Julius are această trăsătură deosebită — și esențială pentru înțelegerea problemei începuturilor — că, în calitatea sa de părinte al tuturor locuitorilor din Felsenburg, dă el însuși viață populației romanești ale cărei isprăvi alimentează povestirea, astfel încît el joacă în același

Scanned with CamScanner

timp rolul eroului şi romancierului, exact ca în situaţia primitivă a „romanului familial". Opera de procreaţie devine astfel izvorul operei literare, în dublu sens, mai întîi pentru că ea furnizează materia însăşi a intrigii — care în fond nu e decît o însumare şi o repetare de intrigi amoroase —, apoi întrucît multiplică personalul activ pe măsura nevoilor imediate (pentru plăcerea publicului popular, care constitue tocmai nemulţumirea oamenilor de bun gust). Personajele fiind recrutate exclusiv dintre descendenţii patriarhului, numărul lor atestă puterea virilă a celui care e aici cu adevărat autorul tuturor dar pe de altă parte, cu cît se înmulţesc mai mult, cu atît dau naştere unor episoade mai copioase şi mai variate. Insula Felsenburg se populează cu atîţia oameni cîţi e în stare să procreeze autorul şi descoperitorul ei, mai mult, ea nu face obiectul unei povestiri decît în măsura în care este fecundată ; ea apare deci ca un teritoriu literar ideal, întrucît *actul procreaţiei este aici echivalent cu cel al creaţiei artistice*. Johann Gottfried Schnabel era atît de conştient de această identitate încît îşi dedică opera „Doamnei mele limba maternă" [1], ceea ce confirmă clar ideea centrală a lucrării, dar denotă în plus o uimitoare intuiţie asupra esenţei scriiturii româneşti şi a legăturilor ei intime cu mobilurile incestuoase. Unindu-se cu limba germană care reprezintă cu adevărat propria sa mamă [2], el dă la iveală în mod nevinovat adevărul scandalos pe care Bastardul cel mai rafinat l-a uitat sau încearcă să-l treacă sub tăcere ; anume că romanul, fiind esenţialmente legat de *reproducere*, nu aspiră la altceva decît să populeze o oarecare insulă Felsenburg cu ne-

---

[1] *Meiner Frau Muttersprache*. Trebuie notat că Schnabel, care a derutat mult timp critica ascunzîndu-se sub pseudonimul de Gisander, rămăsese orfan la vîrsta de doi ani şi fusese adoptat de rude apropiate.

[2] Limba maternă se confundă ea însăşi cu mama care l-a învăţat. Kafka scrie visînd la această identificare decisivă pentru scriitor : *Limba este logodnica noastră veşnică*". În altă parte, vorbeşte despre *„îmbrăţişările necurate"* care pentru el sînt legate de creaţie.

Scanned with CamScanner

numărate creaturi izvorîte din el, și să te facă să crezi prin toate mijloacele în această lume nouă. Marile familii, arborii genealogici, biografiile abundent documentate, populațiile active și prolifice de care secolul al XIX-lea va fi atît de puternic atras, toate acestea nu sînt pentru roman un material exterior de care-i este îngăduit să se folosească după gustul și temperamentul fiecăruia, ci reprezintă esența din care s-a format cu mult înainte de a fi fost scris. Un roman „se face" pentru a deveni un patriarh copleșit de ani și de onoruri, în stare să țină în mîinile sale firele încurcate ale istoriei și fiziologiei, toate motivele declarate deschis se rezumă la acesta, pe care îl trădează tocmai autorii cei mai fecunzi. Din cauza acestui mesaj, al cărei singură purtătoare era atunci cînd a fost scrisă, *Insula Felsenburg* poate trece drept o anticipație curajoasă a naturalismului lui Zola sau a ideilor susținute în *Fiziologiile* lui Balzac ; și în ciuda naivității limbajului ei direct, mai ales în ciuda faptului că e complet lipsită de ambiții teoretice, mulți o vor imita fără să știe cînd Copilul găsit va fi în sfîrșit matur pentru o revoluție.

Oricît de utilă ar fi tezelor noastre, trebuie să mărturisim că opera lui Schnabel nu atinge nici pe departe formatul estetic al predecesorului său ilustru : este prea onestă sau prea prost deghizată. Luînd ca subiect unic diferitele conflicte legate de reproducerea speciei, se autocondamnă de fapt la un nivel scăzut, foarte aproape de intrigile banale, de bîrfe și de lovituri de teatru stereotipe care rezumă în mod grosolan situația „oedipiană" în forma ei cea mai simplă. Aici, paricidul și incestul vin de la sine, răpirile, violurile, părăsirile și furturile de copii se succed și se repetă fără să se producă cel mai mic progres, încălcările se înmulțesc într-o confuzie monotonă în care nici tulburarea, nici disperarea nu reușesc să se exprime (singura formă de sublimare care are vreo importanță se referă la munca pămîntului și la întemeierea unei capitale, în rest locuitorii n-au altă grijă decît istoriile de alcov pe care și le povestesc reciproc). Or acest grav defect estetic nu ține numai de stîngăcie sau

Scanned with CamScanner

lipsă de talent, ci corespunde mai degrabă unei slăbiciuni a imaginaţiei, căci dorinţa „oedipiană" nu se limitează niciodată la reprezentarea unor acte interzise, ci păstrează în mod necesar un halo incert, un rest de vis inexprimabil, un reziduu ireductibil de ambiguitate, pe scurt, tocmai ceea ce arta speră să zugrăvească şi se teme întotdeauna că n-o face. Dacă e încorsetată într-un sistem mecanic de „actualizări" care exclud acest reziduu esenţial, povestirea nu poate evita căderea în subsolurile romanescului, acolo unde nu se întîmplă niciodată nimic. Ca şi cea mai mare parte a operelor minore sau populare pe care istoria literară le-a dispreţuit mult timp, *Insula Felsenburg* urmează prea literal schema „oedipiană" pentru a fi cu adevărat foarte inspirată. Dar dată fiind originalitatea concepţiei sale, chiar acest defect prezintă un oarecare interes pentru un început de gîndire estetică, căci dacă arată că nu există roman fără o revenire la instinctul cel mai primitiv al procreării, el demonstrează şi că nu există roman mare care să nu se străduiască să-l redea pe Oedip umbrelor sale inserîndu-l într-o vastă reţea de simboluri şi asociaţii de idei. Johann Gottfried Schnabel, care exploatează tainele utopiei şi foiletonului chiar în măsura în care misterul dorinţei îi scapă, n-a dat, firește, limbii sale materne operele nepieritoare pe care vroia să le creeze ; totuşi, el lasă moştenire romanului mai mult decît o operă mediocră sau perimată : dovadă că arta nu constă în nici un caz în litera basmului pentru copii, ci sălăşluieşte printre rînduri, în acea interferenţă de semnificaţii nerecuperabile din care se întrupează sensul ei, şi poate singurul secret al frumuseţii sale.

*

Daniel Defoe lasă să se întrevadă limpede că robinsonada datorează o bună parte din conţinut donquijotismului ; el este atît de conştient de acest lucru încît îşi întemeiază pe această filiaţie demonstraţia că romanul său e adevărat, precum şi păreri noi despre ceea ce el

Scanned with CamScanner

numește „adevăr". Argumentul se datorează lui Robinson însuși, atunci cînd, devenit autor și teoretician, îi atacă pe criticii obtuzi care îl mai șicanează asupra autenticității biografiei sale. Unii, spune el în fond, în prefața la *Reflecțiile serioase* pe care le consacră acestui subiect, mă acuză pe față că am fabulat ; or, eu am amestecat într-adevăr faptele reale cu istorii născocite de mine, dar fantezia deși nu se exprimă decît în imagini, are și ea adevărul său, fapte interioare, care, deși nu sînt observabile cu mijloace obișnuite, nu conțin mai puțină viață și sentiment decît datele unei experiențe controlabile. „Astfel, teama și închipuirile care urmează după descoperirea urmei de picior omenesc, spaima pe care am tras-o cu bătrînul țap, lucrul acela care se mișca în patul meu, tresărirea mea de spaimă, toate sînt în același timp niște povești dar și fapte reale, la fel cu visul în care sînt prins de niște ciudați mesageri..." (se va observa în treacăt că temele citate în sprijinul acestei realități pur psihice sînt foarte apropiate de romanul familial, ținînd de acest *Unheimliche* [fantasticul — substantiv] care caracterizează fantasmele „oedipiene"). Iată, în sfîrșit, un punct cîștigat în dezbaterea adevărului și falsului, pe care Defoe a evitat-o, mai degrabă, pînă acum ; adevărul nu este neapărat asemănător cu ceea ce este, el poate foarte bine să nu semene cu nimic, îi este suficient pentru a se impune să reprezinte chiar ceva invizibil — stări afective, impresii nedefinite, temeri superstițioase, vise nocturne sau deliruri halucinante — care fiind trăite în zona cea mai tainică a gîndirii, țin de realitate în aceeași măsură cu orice eveniment perceput de conștiința tuturor (aceasta e teza curentă a romanticilor, totuși fără condamnarea de principiu pe care ei o aruncă asupra lumii existente). Acum Robinson poate foarte bine să admită că insula pustie nu există și că, *deseori naufragiat*, el a fost *de fapt mai mult pe uscat decît pe mare*, ceea ce e important întrucît a trăit realmente solitudinea indescriptibilă despre care insula îți dă o idee exactă. „Cînd eram în împărăția mea, insula, aveam multe păreri ciudate, năluciri etc. Toate aceste gînduri sînt istoria exactă

a unei stări de izolare forţată pe care, în povestea mea reală, eu o reprezint printr-o întîmplare petrecută în spaţiul strîmt al unei insule ; e la fel de rezonabil să prezinţi un gen de întemniţare printr-un altul ca şi să reprezinţi orice lucru care există printr-un altul care nu există..." Robinson — sau cineva care seamănă cu siguranţă foarte mult cu el, rămîne să aflăm cine — a cunoscut deci o stare de izolare forţată pentru care naufragiul, insula pustie şi întoarcerea la sălbăticie i-au furnizat echivalenţe perfecte. În asta constă adevărul psihic pe care aventurile sale au drept scop să-l ascundă şi să-l redea totodată, printr-un procedeu literar care a mai fost folosit deja la zugrăvirea aceluiaşi fel de izolare (fără a vorbi despre „romanul familial" care găseşte aici o confirmare răsunătoare a tehnicii sale de reprezentare). Pentru Robinson, într-adevăr, *Inimitabila viaţă a lui Robinson Crusoe* îşi datorează cea mai bună justificare *Istoriei faimoase a lui Don Quijote,* care, sub înfăţişarea unei ficţiuni prezentînd un personaj extravagant, absolut rupt de aproapele său, relatează în *imagini adevărate* ce se petrece în ungherele inaccesibile ale unei singurătăţi fără seamăn dusă la limita posibilului, dincolo sau dincoace de uman. Tradusă în imagini adevărate, şederea lui Robinson într-un spaţiu *utopic* în întregime ascuns are aceeaşi proporţie de realitate ca şi escapada lui Don Quijote în spaţiul *anacronic* în care se hotărăşte să-i imite pe eroii cărţilor favorite. „De aceea, cînd un scriitor prost şi răuvoitor îşi descarcă întreg veninul vorbind despre donquijotismului lui Robinson Crusoe, cum zicea el, dovedea foarte limpede că nu-şi dădea seama despre ce vorbea ; va fi poate cam surprins cînd îi voi spune că aprecierea sa plină de sarcasm era în realitate cel mai mare dintre elogii..." Nimic nu l-ar fi încîntat pe Don Quijote mai mult ca acest omagiu spontan al celui dintîi dintre fiii săi spirituali, deşi a fost smuls celui în cauză de indignarea provocată de o ieşire injurioasă. E adevărat poate că cenzorul lui Robinson nu-i atît de prost (presupunînd că a existat, dar chiar dacă e un pur artificiu de retorică, nu e mai puţin preţios, deoarece

Scanned with CamScanner

oferă în treacăt o indicație serioasă despre disprețul cu care era tratată *Cartea cărților*, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea), în orice caz intervine la timp pentru a-i permite eroului să-și exprime în sfîrșit esența gîndirii. Căci situîndu-se el însuși alături de ilustrul nebun care, cu peste un secol înainte, abolea dintr-o dată vechiul regim al literaturii, Robinson nu-și mărturisește numai dorințele tulburi care-l aruncă pe de-a-ntregul în peregrinările sale: el continuă revoluția genului romanesc, și dă astfel sensul modernității ce va veni.

Într-adevăr, Robinson este donquijotesc în toate laturile personajului său de bărbat rătăcitor și de solitar înveterat. El rătăcește într-un spațiu geografic ca și Don Quijote pe tărîmul anacronic al romanelor sale favorite, însoțit de un tovarăș care-l reeditează pe Sancho Panza pentru a juca pe lîngă el același rol de oglindire subalternă, de servitor și prieten. Are gust de aventură și e dezgustat de lume, o credință neclintită în propriile-i vise, în realitatea „celeilalte părți", și nostalgia Paradisului pierdut. Pe cît de mizantrop, pe atît de îndîrjit să redea fericirea oamenilor (prin convingere sau prin forță dacă e nevoie), reformator și educator din fire, anarhist pînă în străfundurile ființei sale și totuși fanatic al ordinii, vagabond din nemulțumire față de toate lucrurile instituite dar fixat totuși la o singură idee, însetat de libertate și despotic cu toți cei care sînt la dispoziția sa, el este și intransigent, tenace, rigorist, cast pînă la ascetism, dotat cu o rezistență fizică fără egal și extraordinar de încrezător în resursele spiritului său. Pe scurt, are toate calitățile și toate defectele, toate contradicțiile și toate incoerențele pe care Don Quijote le duce pînă la ultimul grad de nebunie, exceptînd, cum e și firesc, faptul că el nu e nebun și că, fiind oricum mai bine înarmat pentru viață, este susceptibil de evoluție, de adaptare, de progres, față de lucruri pe care modelul său trebuie să le refuze. Într-un cuvînt, el încarnează don-

Scanned with CamScanner

quijotismul militant din care-şi face o glorie la sfîrşitul aventurilor sale (nu e cazul mai înainte, s-ar expune prea mult), cu excepţia, totuşi, că nu se bate pentru aceeaşi cauză, ci pentru un scop potrivit originalităţii sale, şi care poartă amprenta unor factori colectivi puternici (limbă, caracter naţional, tradiţii şi moduri de a gîndi legate de modul de viaţă insular etc). În calitatea sa de englez protestant, contemporan pe deasupra cu o epocă nebună după comerţ şi acţiune, Robinson are desigur dreptul la o mare doză de excentricitate de care se foloseşte din plin în timpul celor cincizeci de ani pe care-i petrece „umblînd după cai verzi", dar în nici un caz nu poate s-o ia razna atît de mult ca predecesorul său care a trebuit să meargă împotriva Istoriei pentru că întruchipa o lume revolută, o lume moartă căutînd în zadar să reînvie. Plecat ca Don Quijote, revoltat împotriva realităţii, şi sortit dinainte unor dezastre continue, Robinson este supravieţuitorul visului de moarte în care e tîrît irezistibil de mizeria sufletească a tinereţii lui, de aceea naufragiul său donquijotesc îl face să-şi aşeze idealul pe o insulă foarte terestră, unde găseşte nu numai mijlocul de a-şi asigura supravieţuirea, ci şi calea de a transforma utopia însăşi într-o afacere rentabilă. Şi în loc să se întoarcă acasă ca un învins, forţat să se renege şi să-şi mărturisească înfrîngerea, cum face tristul Cavaler, el revine ca un bărbat puternic, zdravăn, sigur pe sine, gata să se situeze de partea aceasta a lucrurilor, pentru edificarea tuturor parveniţilor.

Deci, Robinson seamănă cu Don Quijote pînă în momentul cînd revine la lumea reală pentru a învăţa s-o stăpînească. Apoi, după cum ştim, urmează căile mai terestre ale Bastardului evoluat, altfel spus, trădează cauza donquijotească, de vreme ce Don Quijote, în calitatea sa de Copil găsit total refractar la experienţă şi imposibil de educat vreodată, are ca sarcină esenţială să reziste oricărei mişcări de progres. După multe încercări în purgatoriul imaturităţii, Robinson se transformă suficient pentru a trece puţin cîte puţin în tabăra vieţii, care pentru Don Quijote este cea a duşmanilor, astfel

Scanned with CamScanner

încît în ciuda începuturilor asemănătoare şi a nenumăratelor însuşiri comune, cele două personaje formează în definitiv o antiteză aproape perfectă. Dar dacă primul este exemplar prin modul în care depăşeşte tendinţele arhaice ale copilăriei sale revoltate, pe cînd cel de-al doilea susţine valoarea lor absolută, cu riscul de a-şi irosi picul de raţiune pe care îl are, aceasta se datorează şi faptului că unor grade diferite de maturitate le corespund două nivele distincte de povestire, la care autorul şi eroul nu întreţin de loc acelaşi fel de relaţii. Donquijotismul strict ţese, într-adevăr, între creatura fictivă şi creator nişte legături invizibile inventate tocmai pentru a face să se creadă într-o separare acolo unde în fond există o dedublare sau chiar o formă subtilă de duplicitate. Defoe presimte, desigur, cît de utilă este această iluzie a impersonalităţii pentru proiectul său, de aceea nu face din Robinson omologul sau dublura sa ascunsă, ceea ce bineînţeles că este, ci un *altul*, un străin care trăieşte pe cont propriu şi despre care nimic nu trădează că ar putea fi înrudit cu el. Cu trăsăturile excentrice şi abundenţa de exotism care-l izolează atît de bine de semenii săi, Robinson nu prea riscă de fapt să-şi trădeze adevărata origine, trece uşor drept o figură întru totul inventată cu scopuri dezinteresate, iar această prefăcătorie este decisivă pentru că, datorită ei, multă vreme ne scapă faptul că aventura robinsonescă este doar o confesiune deghizată. Totuşi, însăşi tendinţa povestirii implică aici o contradicţie, căci Defoe nu vrea numai să se destăinuie — să se plîngă, să se consoleze, să se răzbune şi să se justifice ca orice autor de „roman familial" — prin intermediul aventurierului genial care trebuie să se răfuiască simbolic cu oamenii şi civilizaţia ; pentru el e la fel de important, dacă nu mai mult, să-şi exalte succesele de Copil găsit în acelaşi timp victorios şi vindecat, ceea ce-l obligă să reintre pe furiş în scenă, fie şi numai pentru a ocupa colţul cel mai ascuns. Dar, a reveni în povestire pentru a comenta evenimentele, înseamnă a se lepăda de neutralitatea afirmată la început ca principiu (...şi

la care Defoe ţine cu atît mai mult cu cît pretinde că nu este „reporterul" unei istorii „întîmplate"...), înseamnă în acelaşi timp a-l pune pe autor să ia locul eroului şi a aduce prejudicii grave integrităţii sale. Într-adevăr, e clar că în clipa în care Robinson adoptă limbajul lui Defoe pentru a-şi propaga opiniile şi ideile, nu mai rămîne mare lucru din tainica şi inoportuna dedublare care pînă acum era adevăratul stăpîn al evenimentelor ; de acum înainte, fiind prea abil ca să-şi pledeze cauza, prea flecar şi prea savant, el cade la rangul de *alter ego* edificator, simplă reprezentare a ceea ce ar fi vrut şi ar fi putut Defoe să devină poate în condiţii de trai mai limitate (se ştie dealtfel că, nici în condiţiile pe care le-a avut nu i-a lipsit spiritul de aventură). Văzută sub acest aspect, reuşita socială a lui Robinson dăunează reuşitei sale literare, deoarece nu poate ilustra limpede tezele lui Defoe decît părăsind sferele obscure în care se agită demonii săi, dar îndată ce a revenit la suprafaţa liniştitoare a povestirii, foloseşte din nou convenţia. La urma urmelor, aici se întîmplă acelaşi lucru ca şi în multe alte cazuri de *happy end :* eroul care sfîrşeşte prea bine din punct de vedere lumesc riscă să se pună rău cu literatura, ca şi cum, în virtutea vreunui acord secret între estetica şi logica „romanului familial", Bastardul n-ar putea să-l trădeze vreodată pe Copilul găsit pe care-l poartă viu în suflet fără să se expună la o pierdere pe plan *literar* — în profunzime, în ambiguitate şi în conţinut poetic — cel puţin o parte din avantajele pe care se crede că le-a cîştigat în rînduiala vieţii.

Judecînd după amploarea eşecului său, Don Quijote nu are desigur motive să se teamă de o pierdere a integrităţii ca aceea de care suferă Robinson devenit un simplu pretext de reverii şi mărturisiri. Căci dacă eşuează în toate, şi nu numai la sfîrşit, ci mereu, fiind *în povestire* tot atît de radical despărţit de Cervantes, pe cît ar vrea să fie *în viaţă,* despărţit de lucrurile vremii şi ale necesităţii, nimic nu poate interveni să-i schimbe destinul, decît propria lui nebunie. De fapt, denigrînd realul cu înverşunare, Don Quijote nu poate face parte

Scanned with CamScanner

cîtuşi de puţin din persoana oficială a romancierului, întrucît aceasta, cu titlurile şi calităţile sale, cu istoria şi cu starea sa civilă, aparţine de drept realităţii împotriva căreia eroul se hotărăşte să se înarmeze. Dimpotrivă, el trebuie să stea de santinelă la frontierele ficţiunii, cu scopul de a ţine la distanţă episoadele anecdotice, fragmentele de Istorie, amintirile personale, sentimentele şi „mesajele" autorului care trec de obicei drept elemente de „viaţă", şi de care are oroare tocmai din acest motiv. Astfel, coerenţa nebuniei sale este aceea care îl obligă să nu fie un seamăn sau un intermediar faţă de Cervantes, ci omul cel mai străin dintre străini, „neasemănătorul" perfect, căzut din cer spre uimirea tuturor. Căci ilustrul Cavaler nu este „rătăcitor" numai în sensul cărţilor sale favorite, ci şi ca personaj ciudat deplasat, condamnat să rătăcească la nesfîrşit la marginea realităţii tangibile, şi să respingă în afara sferei sale tot ceea ce seamănă cu o legătură pămîntească. Cu vocaţia sa de a merge împotriva cursului vieţii, împotriva a tot ce există şi împotriva bunului simţ, se înţelege că e inapt să ofere o reprezentare identificabilă şi că nu întruchipează niciodată decît irealitatea Tristei sale Figuri, dincolo de spaţiu şi de timp. De fapt, el nu exprimă nimic altceva decît propria sa imagine bizară, dar tot aşa cum nu reprezintă nimic din personalitatea lui Cervantes, nici Cervantes nu spune ce înţelege să reprezinte prin el, aşa încît, în ciuda secolelor de exegeză şi atîtor dispute savante, tot nu prea ştim ce să credem despre semnificaţia şi locul apariţiei sale.

Deci, din punct de vedere oficial (adică măcar după ce se vede în contextul imediat), între Cervantes şi Don Quijote nu există nici cel mai mic semn de solidaritate, ci un hiat, o soluţie de continuitate care pare să semnaleze o ignoranţă reciprocă, chiar o veritabilă antinomie. Don Quijote pleacă pentru că nu poate trăi în lumea obişnuită, în care Cervantes şi-a făcut de bine de rău un rost; în schimb observatorul escapadei sale n-are nici cheful nici mijlocul de a intra în cercul fermecat pe care eroul îl trage în jurul său pentru a restabili Vîrsta

de aur. Astfel, „şi"-ul conţinut implicit în robinsonadă, şi de fapt în orice autobiografie romanţată, este înlocuit aici cu o alternativă care pune cititorul înaintea unei alegeri forţate. Căci, dacă e adevărat că de acum înainte eroul şi romancierul se ignoră, părînd chiar că se exclud reciproc, n-are rost să încercăm să le urmărim evoluţiile sau să-i apropiem prin vreun compromis oarecare. Trebuie să ne rezumăm la disocierea persoanelor şi scopurilor lor, chiar dacă ne întrebăm în continuare asupra motivelor acestei bizare incompatibilităţi.

Asta au şi făcut întotdeauna numeroşii critici care, văzînd în Don Quijote pur şi simplu o antiteză a lui Cervantes — ceea ce şi este, pe planul *aparent* al afabulaţiei —, au crezut că pot reduce enigma donquijotescă la un „sau-sau" de principiu, care să desfiinţeze dintr-o dată toate ambiguităţile. Fie realismul lui Cervantes are dreptate, şi în acest caz Don Quijote este total condamnat, fiind doar un nebun grotesc şi inutil care, datorită fanatismului firii sale, poate deveni şi periculos pe deasupra ; fie Don Quijote are dreptate să-şi impună idealul foarte spiritualizat asupra realităţii meschine care-l înconjoară ; în acest caz, trebuie să-l considerăm ca pe un fel de sfînt batjocorit, iar pe Cervantes, prizonierul unei raţiuni regretabil limitate, n-a înţeles nimic din grandoarea propriei sale imaginaţii [1]. Pentru primul fel de a privi, de departe cel mai răspîndit, *Don Quijote* trebuie să fie înţeles înainte de toate ca satira unui cusur so-

---

[1] Chiar aceasta e părerea lui Miguel de Unamuno, în *Viaţa lui Don Quijote şi a lui Sancho Panza*. Cf. despre acest subiect *Vechiul şi Noul*, Paris, 1963, unde interpretările cele mai curente despre *Don Quijote* au fost examinate. Nu voi mai reveni, decît pentru a aminti că majoritatea criticilor merg pe o pistă falsă, pentru că iau de bună imparţialitatea lui Cervantes, cînd de fapt este vorba de un procedeu tehnic destinat în acelaşi timp să înşele cititorul — văzut din afară este o pură mistificare — şi să devină un instrument extraordinar al cunoaşterii de sine. Unamuno, unul dintre critici cei mai consecvenţi în deducţiile sale, împinge credinţa în disocierea totală a eroului de romancier pînă acolo încît scrie o viaţă a lui Don Quijote, ca şi cum eroul ar fi trăit în realitate şi Cervantes n-a avut nici un amestec.

Scanned with CamScanner

cialmente nociv; pentru cel de al doilea, el intră automat în categoria apologiei, sau chiar în domeniul mai specializat al hagiografiei. Deoarece fiecare din aceste două păreri pare oarecum întemeiată și, pentru că, bineînțeles, nimic din text nu permite să fie combătute în întregime, este imposibil să le separăm riguros. Dar, deși pare că n-au nici o șansă de conciliere — Don Quijote nu poate fi în același timp grotesc și sublim, nici Cervantes geniu și „om de rînd", ele se aseamănă totuși prin faptul că, plecînd exact de la aceeași iluzie, presupun ca dobîndită alteritatea eroului și ca incontestabilă arta *obiectivă* a romancierului.

Satiră sau apologie, după semnul pe care vrem să i-l atribuim eroului, romanul lui Cervantes ar putea să fie situat efectiv într-una din aceste rubrici dacă s-ar adeveri că urmărește o particularitate morală definită, destul de activă, și mai ales destul de mult răspîndită pentru a merita osteneala de a i se mări efectul. Nu există satiră care să atace un defect sau un viciu total lipsit de valoare statistică, și nici nu există exemplu edificator care să nu aibă cel puțin virtual o anumită frecvență istorică. În această privință cele două genuri atît de radical opuse se aseamănă: ele nu inventează nimic, ci exagerează cîte ceva atingînd sfera interesului general, și chiar prin aceasta se pretează la tragerea unor învățăminte. Or, ce se întîmplă cu mania lui Don Quijote despre care se spune pe drept cuvînt că este inimitabilă? În orice fel ar fi judecată, e sigur că ea nu există în repertoriul anomaliilor și virtuților observabile, nici o ființă umană n-a fost vreodată afectată de ea, este inedită, nemaiauzită și total lipsită de plauzibilitate. Căci mulți oameni au o predilecție supărătoare pentru literatura romanescă de proastă calitate, mulți nutresc speranțe himerice despre întoarcerea pe pămînt a Vîrstei de aur, mulți visează la trecut și cred cu fanatism în idealul lor, dar nici un halucinat dintre cei mai deliranți nu și-a imaginat să-i constrîngă pe cei vii să se comporte ca niște eroi de hîrtie, nici unul n-a fost atît de

nebun încît să vrea *cu adevărat* să schimbe viaţa pe nişte vorbe tipărite.

În ciuda sensului pe care l-a căpătat numele său în limbajul curent, Don Quijote n-are nimic comun cu justiţiarii singuratici, cu reformatorii tiranici, cu asceţii mistici şi cu idealiştii maniaci al căror model e considerat a fi, el se deosebeşte esenţial de ei prin surprinzătorul „cu adevărat" care-l situează în afara tuturor poziţiilor morale şi spirituale reperabile, la ultima frontieră a umanului. Excentric, desigur, nu în felul în care alţii sînt Avari, sau Mincinoşi, sau Geloşi, ci în sensul că nici o tipologie, nici o definiţie nu exprimă intenţiile sale, Cavalerul rămîne în roman ca hieroglifele unei limbi nedescifrate, sau ca însăşi pecetea improbabilităţii.

Ca specimen unic al unei specii improbabile, Don Quijote nu mai aparţine aşadar caricaturii, mai mult decît unui fel de Legendă aurită în care, sub aparenţe comice înşelătoare, Trista sa Figură ar fi sanctificată (autorul o spune dealtfel intenţionat declarînd chiar de la început că „Cervantes îşi propune ceva şi nu conchide nimic" ceea ce înseamnă că în acelaşi timp se abţine să condamne, cum cere satira, şi să glorifice, cum cere apologia). Dar dacă nu este copiat după vreo realitate socială, dacă n-are precedent în istorie şi nici asemănare în rîndul fiinţelor descriptibile, trebuie să admitem că în ciuda tuturor precauţiilor luate pentru a-l face de nerecunoscut, el purcede totuşi din subiectivitatea eroului, întrucît nu există al treilea termen posibil pentru o creatură imaginată. Ceea ce ne duce la o nouă evaluare a imparţialităţii proclamate sus şi tare de autor, şi la întrebarea dacă, dincolo de datele aparente ale descrierii, alteritatea lui Don Quijote nu ascunde cumva o tainică şi scandaloasă identitate.

În această privinţă, s-a văzut deja că romanul însuşi rămîne mut cu încăpăţînare, dar lasă să-i scape ici şi colo unele detalii rare care, oricît de nesemnificative ar părea, şi poate chiar din cauza discreţiei lor, permit anumite deducţii. Astfel, naratorul, evocînd funesta pasiune pentru romanele cavalereşti care-l împinge pe Don

Scanned with CamScanner

Quijote să facă prima sa „escapadă" relatează că „dacă alte gînduri, mai mari și mai stăruitoare nu l-ar fi adeменit", eroului i-ar fi plăcut să devină romancier la rîndul său, aducîndu-și contribuția la genul literar de la care așteaptă mîntuirea omenirii. Este o indicație prețioasă care sugerează o legătură foarte strînsă tocmai acolo unde Cervantes ține aparent cel mai mult să marcheze absența unor legături (de altfel, la modul general, nimic nu trădează mai mult originea subiectivă a unei figuri românești decît apartenența la literatură și artă, fie și redusă la o simplă dorință, ca în acest caz). Chiar dacă Don Quijote ar fi de o mie de ori mai departe de tatăl său spiritual decît pare să fie în tot timpul absurdei sale acțiuni, literatura pe care visează s-o scrie tot ar micșora această distanță și ar fi suficientă să restabilească asemănările și complicitatea eliminate cu atîta grijă pe de altă parte, cu atît mai mult cu cît această literatură *nescrisă* nu reprezintă numai un element episodic al fabulei ci cauza însăși a escapadei donquijotești, care e chiar o literatură *imitată*. Don Quijote visează să scrie și, din motive nelămurite încă, visul său rămîne la starea de veleitate timidă (încă o dată opus al lui Robinson, care este și în acest caz om de acțiune). De aici hotărîrea de a „pleca" pentru a trăi în perfectă concordanță cu cărțile preferate : neputînd să-i imite pe creatorii de ficțiuni — pe făcătorii de romane — el îi *copiază* pe Amadis și pe alți „eroi faimoși" pe care i-a născocit cu plăcere din propria sa imaginație. În acest sens el poate trece drept prototipul romancierului care simte în sine o gîndire literară neîmplinită, sau regretul unei vocații nesatisfăcute.

Că el joacă chiar acest rol, în ciuda a tot ceea ce-l împiedică pe cititor să-și dea seama de acest lucru se poate dovedi în afara contextului fabulei, prin ceea ce se știe despre legăturile lui Cervantes cu cărțile în general, și mai ales despre înclinația lui tainică spre aceste brașoave românești care, în capodopera sa, sînt atacate cu o mare cruzime. Într-adevăr, autorul lui *Don Quijote* mărturisește de bunăvoie că era un cititor înveterat, ba

chiar un mîncător de hîrtie (el însuşi spunea că citea „pînă şi hîrtiile pe care le găsea pe stradă"), şi prin aceasta el e deja fratele eroului fără seamăn care de atîta citit încetează pur şi simplu să mai trăiască (Don Quijote a fost probabil singurul personaj fictiv care ar fi putut spune la moarte, ca şi poetul german von Platen, că nu îşi trăise deloc, ci doar îşi „citise" viaţa). Înzestrat cu o poftă nemăsurată pentru tot ceea ce se scria sau se tipărea, inclusiv pentru producţiile de cea mai joasă speţă, el avea în plus gustul pentru romanescul pur, aşa cum se manifestă el în toate epocile sub diferitele forme ale romanului de evaziune (se poate crede că citise nenumăratele cărţi pe care Don Quijote se făleşte că le poate cita, şi fără îndoială multe altele pe care nu le menţionează). Şi nu numai că se delecta cu acel gen de opere, a căror veşnică desuetudine se crede că a consacrat-o, ci a cedat în sfîrşit tentaţiei de a le scrie, cum o atestă *Muncile lui Persile* în care, ca o sfidare a propriului său realism, „cu un picior în groapă, şi, cuprins de spaima morţii", a dat, în amurgul vieţii, curs liber fanteziei sale. Scris pentru triumful lui Don Quijote, cu o pană de care eroul ar fi fost mîndru, ultimul roman al lui Cervantes este aparent în contradicţie flagrantă cu restul operei sale ; de fapt, îl repune pe *Don Quijote* în adevăratul său element, arătînd care e, la urma urmei, demonul donquijotesc, şi de ce nici un exorcism nu-l poate expulza.

Dacă e adevărat că Don Quijote *revine* în *Muncile lui Persile,* pentru că n-a încetat niciodată să-l obsedeze pe autorul său, pentru a-l seduce, pentru a-l pune în contradicţie cu el însuşi, literalmente pentru a-l contraria, se înţelege de ce Cervantes se crede obligat să propună fără a conchide, căci un astfel de strigoi nu poate fi nici contestat, nici dovedit, argumentele n-au asupra lui nici o putere, trebuie izgonit, suportat, sau mai degrabă înţeles, dacă e posibil, punîndu-i uneltirile sub strictă supraveghere (în care caz el nu va mai fi decît o simplă „propunere"). Cervantes îşi plăsmuieşte personajul amestecînd în el o fărîmă din propria lui experienţă

Scanned with CamScanner

interioară, care, fiind contradictorie, deplasată și perfect incompatibilă cu partea definisabilă a personalității lui, scapă cu ușurință tuturor categoriilor morale și spirituale în care criticii încearcă s-o includă. În sensul acesta eroul este liber ; deoarece reprezintă doar o stare de sciziune a cărei cauză și a cărei gravitate nimeni, nici chiar principalul interesat, nu le cunoaște exact, el nu încape în analele generalității, opiniile despre apariția sa sînt nefondate, iar discursurile rațiunii sînt incapabile să-l descifreze. De aceea nu are rost să ne întrebăm dacă Cervantes-romancierul este complice sau acuzator față de Cervantes — Don Quijote pe care-l face de rîsul lumii ; dacă se teme de el, sau își iubește dubiosul său tovarăș ? ; în ce măsură, demonul întunecat donquijotesc are acces la instanțele superioare ale gîndirii lui ; dacă îl consideră bun, rău, sau pur și simplu ridicol. Povestea este construită tocmai pentru a pune aceste întrebări, fără a răspunde vreodată la ele, lăsînd chiar să se înțeleagă că sînt și trebuie să rămînă nerezolvate.

Trebuie deci să revenim la roman pentru a vedea mai îndeaproape cum organizează Cervantes „prezentarea“ Cavalerului său. Lucru remarcabil, primul personaj prezentat nu este deloc Cavalerul, ci un anume Don Quixada sau Queseda (sau Quxana, însuși numele fiind dintre cele mai incerte) despre care nu avem decît slabe informații. Puținul pe care-l știm ne permite totuși să-i reconstituim aproximativ însușirile și poziția socială. Este un gentilom de țară „cu un fizic robust, trup subțire și chip uscățiv, căruia îi plăcea să se trezească devreme dimineața și era mare amator de vînătoare“, care trăiește meschin din produsele unui pămînt ingrat, plictisindu-se și lenevind. Celibatar de voie sau de nevoie, — odinioară a fost îndrăgostit de o anume Alonsa Lorenzo, dar n-a îndrăznit niciodată să-i declare dragostea —, Don Quixada are o familie formată doar dintr-o nepoată, care, cu ajutorul unei guvernante, îi ține casa convenabil, și o societate formată din preotul și bărbierul satului. Chiar dacă e sărac, nu trăiește de-

sigur în mizerie, şi ar putea duce pînă la moarte o existenţă limitată, fără drame şi întîmplări, cum e soarta oamenilor de condiţia sa. Se pare că nu i s-a întîmplat vreodată ceva, a fost situat sau s-a plasat el însuşi departe de afacerile lumii, şi în mod normal ar trebui să rămînă aşa, fiind în toate privinţele puţin dotat pentru acţiune. Deposedat de tot ceea ce face un erou interesant, cu o viaţă demnă de povestit, lipsit de vicii şi de virtuţi remarcabile, un om de treabă ca atîţia alţii şi tot ca atîţia alţii neînsemnat, Don Quixada n-are nici o înclinaţie pentru a juca un rol oarecare în istorie sau pentru a lăsa cea mai mică amintire în memoria contemporanilor săi. Nimic, în afară de o particularitate fatală : pasiunea pentru romanele cavalereşti care, către vîrsta de cincizeci de ani, îl determină brusc să se lepede de existenţa anterioară operînd asupra lui o formidabilă transformare.

Metamorfozat în Don Quijote, în virtutea numelui pe care şi-l impune şi a diferitelor atribute care-i semnalează misiunea, Don Quixada se condamnă singur la întoarcerea în neant (nu revine în scenă decît pentru a muri cu adevărat, cînd Don Quijote îşi mărturiseşte în sfîrşit aberaţia). Astfel, Cavalerul nu există decît prin sinuciderea individului care l-a imaginat, el se naşte din moarte iar moartea este lege, fiind o fantomă înghiţită de vid, ale cărei acţiuni sînt toate dinainte pecetluite de nulitate (în acest sens, el este corespondentul Cavalerului Morţii al lui Dürer, dar în chip comic, căci nu aduce omenirii altceva decît o distrugere imaginară, pentru care lumea îl batjocoreşte). Don Quijote îl omoară pe Don Quixada fără a ajunge totuşi să capete o substanţă reală ; în acest sens el este, încă de la început, întruchiparea imaginarului pur care, definitiv eliberat de celelalte exigenţe ale gîndirii, distruge ceea ce este viu în spirit, fără mai mult profit pentru ideal decît pagubă reală pentru prezentul întunecat. Pe de altă parte, el eliberează în Don Quixada forţe explozive de care acesta n-ar fi fost niciodată conştient în existenţa sa anterioară, astfel că în vidul în care trebuie să se învîrtă veşnic,

Scanned with CamScanner

el este totuşi factorul activ al unei subversiuni, acela care face să izbucnească scandalul infinitului şi a cărui unică prezenţă demonstrează în fiece clipă că visul cel mai nebun este şi cel mai nepieritor.

Instaurarea lui Don Quijote dezvăluie atotputernicia dorinţei (şi dorinţa de atotputernicie) care este geniul propriu al gîndirii infantile. La cincizeci de ani, Cavalerul, redevenit copilul care a fost dintotdeauna în adîncul său, coboară la nivelul psihic al micuţei creaturi decepţionate, iubitoare în acelaşi timp, duşmănoasă şi supărăcioasă, ale cărei aspiraţii contradictorii îşi caută o rezolvare într-o refacere totală a datelor vieţii sale. Nu ştim nimic despre părinţii săi, probabil că nici nu-i mai are (povestea l-a eliberat în prealabil de toată familia pentru a-l scăpa cu mai multă siguranţă de determinările sociale şi afective de care individul depinde toată viaţa), dar tot ceea ce întreprinde atestă o voinţă tenace de a-şi renega legăturile de sînge, mai mult, el este apostolul renegării, omul căzut din cer care pretinde că s-a zămislit singur fără ajutorul părinţilor omeneşti (acest lucru nu-l împiedică să se pasioneze pentru familiile fictive ale căror isprăvi le povestesc cărţile sale cavalereşti, de aceea deşi îşi reneagă strămoşii, îi plac genealogiile). Născut printr-un act suveran al imaginaţiei care-l face să învie din nimic cu nume cu tot, împreună cu scutierul şi calul său, cu „aparatul“ epic cerut de strania cruciadă, Don Quijote îndeplineşte punct cu punct programul megaloman al Copilului găsit, dar o face aşa cum nici un alt erou din literatura universală n-a îndrăznit s-o facă, fără a recunoaşte bunului simţ nici cel mai mic drept şi fără să dea înapoi în faţa ultimelor limite ale negării.

De fapt, nu există în toată istoria romanului un Copil găsit aşa de încăpăţînat în revolta sa (chiar şi adolescentul din *Märchen* este mai realist decît el, întrucît deznodămîntul căutării sale, în mod necesar fericit, îl obligă să reintre în normal). Acest personaj fără nici un rost în lume, care, în pragul bătrîneţii, revine la un mod de gîndire arhaic, refuză toate constrîngerile de

care romanescul are în general nevoie pentru a-şi asigura credibilitatea (şi povestea cea mai fantezistă trebuie să fie credibilă, fie că, în pofida absurdităţii sale, oferă unele posibilităţi de identificare, fie că absurditatea ei constituie suportul unui mesaj „simbolic") : el nu cunoaşte decît pretenţia ambiţiei sale neputincioase, şi iluzia pe care se sprijină jocul său copilăresc. Din ziua în care a decretat că ceasloavele sale preferate sînt literalmente adevărate, în totalitatea lor, şi că tocmai el e destinat să îndeplinească aici şi acum ceea ce eroii săi execută pe hîrtie, nimic din ce-a învăţat, a trăit, a perceput cu ajutorul simţurilor sale nu-l mai opreşte în înfăptuirea planului său. Tot ceea ce îi apare înaintea ochilor îi devine străin, el nu mai vede, nu mai aude, nu mai înţelege decît ce se potriveşte cu adevărul său ; oamenii valorează cît vrea el, lucrurile reprezintă ceea ce stabileşte el prin simplu botez, societatea este cea pe care o creează el împărţind în dreapta şi în stînga titluri şi distincţii, valori şi ranguri ; pînă şi natura, supusă voinţei sale, consimte spontan să-şi iasă din matcă pentru a-i da dreptate. În mijlocul acestei confuzii între literatură şi viaţă, care înlătură experienţa în favoarea unei *lecturi comentate,* orice han se preschimbă în castel, servitoarea sau prostituata este tratată ca o doamnă, şi un tîlhar de drumul mare se transformă în cavaler viteaz — dar toate acestea pentru totdeauna, în virtutea unui act magic care vine de la sine şi pe care numai apropierea morţii va reuşi să-l anuleze (Don Quijote nu renunţă totuşi atît de uşor la trăsnăile sale, luptă îndîrjit pînă şi în agonie). „Vrăjitorul" care se vrăjeşte pe sine însuşi pentru a-şi obloji amorul propriu rănit — fără să mai vorbim de celelalte beneficii pe care înţelege să le scoată de aici — are evident privilegiul enorm de a putea uita tot ce a învăţat, probabil spre propria lui pagubă, în cursul celor cincizeci de ani de existenţă anterioară mediocră, roasă de ciuda orgoliului rănit. Aceasta îl determină să coboare „romanul familial" la cea mai joasă treaptă a ignoranţei copilăreşti şi, odată fixat la această schemă fals naivă, care-i redă aparent

un suflet nevinovat, se lansează fără remuşcări în cucerirea puterii supreme de la care aşteaptă regenerarea.

Căci în zadar insistă asupra acestui aspect al misiunii sale — programul cavaleresc pe care şi l-a trasat n-o menţionează în mod special —, dorinţa de a fi rege este mobilul cel mai puternic al odiseii sale. Mărturiseşte chiar că o singură împărăţie nu-i ajunge, îi trebuie nenumărate împărăţii, pe care le va „cuceri" în scurt timp acolo unde aventura va voi să-l poarte. „S-ar putea întîmpla, îi spune valetului pe care-l botează cu numele de scutier, ca în mai puţin de şase zile să cuceresc o asemenea împărăţie, de care să atîrne alte regate, numai bine ca să fii şi tu încoronat rege al unuia dintre ele..." Astfel el cucereşte lumea în şase zile (ceea ce lasă să se înţeleagă că, după exemplul lui dumnezeu, poate se odihneşte într-a şaptea); şi nu numai că e chemat la cele mai înalte demnităţi, dar are şi darul de a le împărţi cu graţie, cum se cuvine stăpînului atotputernic al visului, al cărui verb magic este creator (să observăm în trecere că ştie foarte bine că niciodată nu se face apel în zadar la „romanul familial" al altuia: îl seduce pe Sancho arătîndu-i-l pe-al său deja împlinit). Nici chiar Copilul găsit nu nutreşte speranţe atît de nebuneşti, dar Don Quijote întruchipează cu adevărat lipsa de măsură, de aceea nu se mulţumeşte cu dorinţa de a domni imediat şi pretutindeni, mai şi pretinde că acţionează pentru mîntuirea omenirii.

Aşa cum copilul se foloseşte de basmele citite pentru a-l susţine şi a-l îmbogăţi pe cel născocit în adîncul sufletului său umilit, tot astfel şi Don Quijote îşi sprijină visul de atotputernicie pe romanele distractive, jumătate feerice, jumătate eroice, cu care îşi înşeală publicul. Cel puţin în această privinţă se dovedeşte oarecum rezonabil, pe vremea lui romanul cavaleresc era într-un fel basmul adultului, o gogoaşă umflată, care într-un fel părea şi mai dezlînat, mai haotic, mai retrograd decît mica povestire folclorică. În timp ce basmul foloseşte mijloacele supranaturale doar atît cît îi trebuie pentru a-l ajuta pe copil să se maturizeze, fără să

neglijeze realitatea arzătoare a legăturilor omeneşti, nici demnitatea lucrurilor existente, genul cavaleresc se deosebeşte printr-un dispreţ suveran faţă de contingenţe, printr-o preferinţă pentru hiperbola monstruoasă şi supranaturalul gratuit, care fac din el un produs literar cumva degenerat, un fel de destrăbălare a spiritului.

Printr-o trăsătură de geniu rămasă unică în literatură, deşi marii scriitori au găsit mereu în ea un exemplu pentru meditaţie, Cervantes leagă aşadar „romanul familial" al bătrînului său copil incurabil de genul literar cel mai potrivit să-i susţină cauza ambiţioasă. Cele două scheme narative prezintă într-adevăr remarcabile afinităţi, de fapt sînt două variante ale aceleiaşi teme, cu excepţia că versiunea cavalerească adaugă romanului infantil tema eroului eliberator, răzbunător al nedreptăţilor şi apărător al celor slabi, pe care copilul normal şi adultul nevrozat le asociază efectiv în reveriile treze [1]. În ambele cazuri este vorba înainte de toate de abolirea unui prezent considerat execrabil pentru restaurarea imediată a unui trecut fericit, desigur nu trecutul datat din punct de vedere al Istoriei, ci acel „odinioară" mitic care pentru individ a reprezentat întotdeauna împărăţia infantilă a dorinţei împlinite, iar pentru societate Vîrsta de aur a anarhiei (romanul cavaleresc e legat de

[1] Subiectul imaginează o scenă în care ajunge la timp ca să împiedice un accident — deseori un accident de trăsură, ca în reveria trează pe care Kafka, după o însemnare din *Jurnalul* său, o avusese ca adolescent: el se vedea oprind nişte cai speriaţi şi salvînd o fată frumoasă. Astfel scapă de un pericol iminent fie o tînără pe cît de bogată, pe atît de frumoasă, care în mod firesc îi dăruieşte mîna; fie un domn important, care-i dovedeşte recunoştinţa copleşindu-l cu binefaceri (eventual luîndu-l de ginere). Această fantasmă tipică face evident parte din „romanul familial"; deşi Freud n-a vorbit despre ea în eseul său, a studiat fenomenul în alte pasaje din opera sa, de exemplu în *Psihopatologia vieţii cotidiene* unde, ca de obicei e înclinat să analizeze subterfugiul curios folosit pentru a-şi exprima propria fantasmă de „salvare"; el crede că-şi aminteşte de o scenă din *Nababul* de Alphonse Daudet, în care un tînăr contabil, numit domnul Jocelyn, se aruncă cu mult curaj în faţa unui cal nărăvaş pe care îl opreşte. Portiera se deschide, o mare perso-

Scanned with CamScanner

trecut și prin faptul că, pe vremea lui Cervantes, era un gen perimat, nu se mai citea de mult, numai nostalgicii unei epoci revolute îi rămîneau fideli [1]). Personaje ca Amadís [2] și Palmerin, care îi sucesc mințile lui Don Quijote, nu sînt numiți fără motiv cavaleri „rătăcitori", ei sînt într-adevăr oameni fără căpătîi care, vagabondînd după bunul lor plac prin timp și spațiu, scapă printr-o scutire specială atît legilor naturale, cît și constrîngerilor sociale legate de orice organizare. Capabili să străbată într-o clipă distanțe enorme și să doboare în joacă toate obstacolele adunate împotriva lor, ei sînt în toate privințele deasupra naturii, superiori

---

nalitate coboară din cupeu, îi strînge mîna domnului Jocelyn și-i spune: „Sînteți salvatorul meu și vă datorez viața. Ce-aș putea face pentru dumneavoastră?" Or, căutînd pasajul în text, Freud își dă seama „spre marea sa rușine" că *Nababul* nu conține nici o scenă de acest gen și că bietul contabil nu se numește domnul Jocelyn ci domnul Joyeuse, altfel spus domnul Freud, întrucît Joyeux este traducerea numelui său în franceză. Deci el s-a văzut într-o zi în această situație și s-a grăbit s-o uite. Fantasma se referă la o perioadă de mizerie în care hoinărea pe străzile Parisului, singuratec, fără bani, umilit și cînd, spunea el „aș fi avut mare nevoie de un ajutor și de un protector, pînă cînd maestrul Charcot m-a introdus în casa sa...".

[1] Cf. *Vechiul și Noul*, în care acest aspect al donquijotismului este îndelung tratat. Se vor găsi în acest eseu mai multe din temele tratate aici care, deși considerate dintr-un alt punct de vedere se învîrtesc exact în jurul acelorași idei. Nu voi semnala mereu repetările: ele sînt inevitabile în măsura în care raporturile între vechi și nou, pe care le consideram atunci pivotul analizei mele, se suprapun în mare parte, în mod necesar, cu cele examinate acum între Copilul găsit arhaic și Bastardul mai evoluat. Rămîne faptul că *Vechiul și Noul* punea accentul pe pasiunea literară pe care Cervantes o plasează efectiv în centrul povestirii sale; în timp ce prezentul eseu se străduiește să discearnă pasiunile cele mai primitive pe care donquijotismul literar pune stăpînire pentru a le da o expresie voalată.

[2] *Amadís de Gaula*, eroul romanului spaniol cavaleresc cu același nume publicat de Ordónez de Montalvo (1508). Supranumit *Frumosul Tenebros*, a rămas tipul amantului constant și respectuos și tipul cavalerului rătăcitor (n. tr.).

faţă de simplii muritori, scutiţi de oboseală, de epuizare fizică, de sărăcie. Niciodată nu sînt văzuţi mîncînd sau cîştigîndu-şi cele necesare traiului, rămîn puternici şi somptuoşi pînă şi în cel mai nefericit deznodămînt, pot suporta fără consecinţe răni înspăimîntătoare, dar sînt cruţaţi de treburile cotidiene, căci ignoră munca şi, bineînţeles, folosirea banului. Cum nu fac parte din vreun ordin oficial constituit şi nu formează nici măcar o confrerie, n-au niciodată superiori ierarhici, vocaţia lor constă tocmai în a nu se supune nici unei discipline şi a nu da socoteală nici unei autorităţi. Ei n-au terenuri proprii, dar lumea întreagă le aparţine, merg prin munţi şi văi în căutarea unor aventuri pe deplin inutile care le aduc o glorie nepieritoare ; şi, cu toate că faptele lor de vitejie nu servesc deloc omenirii, natura îşi încalcă legile pentru a permite unuia singur dintre ei să se bată cu un milion de duşmani şi să leşine la picioarele unei iubite împodobite, şi ea, cu toate perfecţiunile (în afară de cazul în care sînt puşi din capul locului printre cei „răi", cînd puterea lor absolută şi tot ce reprezintă ea este pecetluită cu un semn negativ). Pe scurt, ei au chiar toate privilegiile, toate libertăţile, toate formele de putere care lipsesc cu desăvîrşire imitatorului lor umilit ; de aici atracţia irezistibilă pe care o exercită asupra lui şi ajutorul pe care-l cere de la ei pentru a-şi realiza propria glorificare.

Contrar personajelor romaneşti care sînt înzestrate cu o psihologie, Don Quijote nu se află niciodată în dilemă (ruptura nu are loc în el, ci între el şi romancierul său), nimeni nu e mai puţin ca el supus crizelor de conştiinţă, acestor „furtuni într-un craniu" pentru care în general romanul arată un interes atît de pronunţat. În timp ce unii sînt interesanţi prin îndoielile, tergiversările şi schimbările de atitudine născute din introspecţie, el este exemplar prin hotărîrea inflexibilă care îl poartă fără încetare către eşec. Avînd drept sarcină să materializeze un conflict intraductibil în cuvinte, şi să fie un „pentru" masiv opus unui „contra" care s-a desprins din el însuşi, Don Quijote trebuie într-adevăr să

Scanned with CamScanner

fie un bloc impenetrabil, opac la dezbateri interioare ca și la agitația superficială a gîndirii. Neputînd să se disocieze — el n-o poate face deoarece este chiar produsul unei disocieri deja produse —, trebuie să meargă direct la țintă fără să se oprească pentru a reflecta, chiar fără a încerca să pareze loviturile cele mai grele pe care i le dau reprezentanții acelui „contra" detestat. E adevărat că această fermitate îl duce direct la dezastru și că libertatea nu-i servește la nimic, decît să moară într-o dezamăgire cruntă, dar, între timp, el are răgazul de a-și etala în toată splendoarea vastele fantasmagorii ale orgoliului infantil care, altfel, nu prea au ocazia să se arate la lumina zilei [1].

Grație libertății totale de care se bucură, Don Quijote poate deveni reprezentantul radical al dorințelor Copilului găsit, revoltat, din disperare și mîndrie disprețuită, împotriva imperativelor maturității. El îmbrățișează aceeași cauză, exprimă aceeași imposibilitate de a trăi și manifestă același refuz de schimbare — dar nu dă înapoi în fața nici unui exces și, în loc să cadă la învoială cu realitatea, așa cum pînă la urmă micul fabulator al romanului nostru trebuie să se hotărască s-o facă, merge eroic pînă la capătul ideii sale. Se poate imagina că în timpul unei perioade din viața sa, Don Quijote

---

[1] Rareori copilul își povestește „romanul familial" celorlalți, și în mod cu totul excepțional se întîmplă să-l trăiască. Mélanie Klein relatează totuși cazul băiețelului său de cinci ani care s-a hotărît să trăiască la niște vecini, fiind convins că era copil găsit ai cărui părinți adevărați erau tocmai acești oameni străini, probabil mai reprezentativi și mai iubitori în ochii săi. Nimic n-a putut să-l facă să renunțe la ideea lui și s-a instalat efectiv la vecinii părinților săi care, timp de cîteva zile, s-au pretat cu amabilitate la capriciul său ca și cum era vorba de un joc. Mélanie Klein mărturisește că, deși știa la ce se limitau mobilurile băiețelului său, a fost profund afectată de acest lucru. După ce a încercat toate argumentele pentru a-l readuce la simțul realității, ea l-a amenințat că nu-l va mai iubi. Copilul s-a grăbit atunci să revină la domiciliul familial, dar cel puțin dintr-un punct de vedere cîștigase partida : romanul său îi aducea, dacă nu puterea visată, cel puțin o dovadă în plus de dragoste din partea a lor săi.

Scanned with CamScanner

și-a făurit nu se știe ce planuri de revanșă triumfală, dar la cincizeci de ani bătuți pe muchie, nu mai are nici o speranță („întoarcerea la altă vîrstă", este dată aici foarte just ca vîrstă a întoarcerii : eroul, îmbătrînit fără să se fi putut maturiza, văzîndu-și calea închisă, în față, nu se mai poate îndrepta decît spre trecut), trebuind ori să se declare învins, ori să treacă definitiv de Partea cealaltă, pentru ca visul compensator și răzbunător să înăbușe complet viața. Pe cînd copilul mai speră să cîștige două lucruri deodată — să-și redobîndească stima de sine adjudecîndu-și o atotputernicie imaginară, dar să învețe în același timp să trăiască pentru a-și exercita puterea reală —, Cavalerul imposibilului nu mai are chiar nimic de pierdut, de aceea duce revolta dincolo de orice absurditate imaginabilă, dincolo de limitele pe care Copilul găsit cel mai țîfnos, dacă nu e nebun, le poate atribui jocului său.

Mistuit de regretul și de ciuda că e un nimeni ; amenințat să moară curînd, la fel de obscur și de inutil cum a trăit de-a lungul anilor, Don Quijote îl atacă din capul locului pe cel mai mare dușman al copilului răzvrătit : timpul prezent, vîrsta rațiunii, sau cum spune el „Vîrsta de fier" — o vîrstă teribilă, într-adevăr, care, fiind marcată de necesitatea de a discerne, de a cîntări, de a defini, de a recunoaște limitele dintre lucruri, îi zgîndăre mereu rana tainică a existenței sale ratate. Ceea ce dorește el de fapt atunci cînd pleacă de acasă într-o bună zi „fără să spună nimănui ce are de gînd" (se înțelege, o asemenea hotărîre nu e de comunicat la drept vorbind), e să scape pentru totdeauna de prezentul abominabil, să șteargă dintr-o trăsătură nu numai lamentabila sa istorie personală, ci și toată Istoria oamenilor, cu datele, cu suferințele și cu truda ei. Vîrsta de fier este rea, dură, trivială ; ea se opune cu desăvîrșire Vîrstei de aur originare în care omul, necunoscînd încă lipsurile, sexul, și în general orice fel de discriminări, este în mod firesc bun, drept, lipsit de pofte, nesupus legilor cronologiei și în consecință nemuritor. „Fericite epoci, fericite secole, cele pe care cei vechi le numeau

de aur... Atunci totul era pace, prietenie, înțelegere. Brăzdarul greu al plugului nu îndrăznea încă să sfîșie sacrul trup al primei noastre mame ; ea, fără a fi silită, oferea pretudindeni, din sînul său rodnic și abundent, cele trebuincioase pentru a hrăni, a sătura și a desfăta copiii care o posedau atunci..." Acest tablou idilic al vieții pe pămînt înaintea apariției civilizației agrare — pacea, înțelegerea, toți copiii posedînd în comun o mamă virgină și fecundă care-i hrănea fără trudă — nu aparține desigur unei concepții foarte personale, se întîlnesc în ea spațiile comune ale mitologiei începuturilor și temele „eterne" ale utopiei, în care omul actual — înțelegem omul adult — este declarat decăzut, vinovat, corupt chiar de progresele unei civilizații pur materiale (mai tîrziu se va spune „materialistă", fără a înnoi prea mult critica). Dar, deși Vîrsta de aur a lui Don Quijote rămîne în întregime pe tărîmul convenției, Cervantes greșește cînd spune că am fi putut foarte bine să ne lipsim de ea (violînd de data asta pactul de neutralitate), căci tocmai aici locul comun este un revelator puternic, el arată de unde provine în definitiv ideea de paradis și de ce pacea paradisiacă este mereu asociată cu absența culturii, așa cum inocența este asociată cu comunismul primitiv, iar beatitudinea cu inactivitatea absolută. Dacă ar trebui să luăm în considerare lunga tiradă în maniera lui Hesiod despre „secolele fericite", Don Quijote știa bine ce este Vîrsta de aur, așa cum e văzută în mituri sau în ceea ce le înlocuiește în vremea istorică : e vremea fericirii indicibile, cînd copilul, abia născut, posedă încă în exclusivitate o mamă fără soț, un pămînt „cu sacru trup" pe care brăzdarul viril încă nu l-a „silit". Iar Vîrsta de fier începe cu domnia tatălui activ, inventiv, în același timp plugar, calculator, legislator care, „îndrăznind să sfîșie" pămîntul-mamă, s-a erijat singur în judecător suprem în ce privește posedarea femeilor și proprietatea asupra pămînturilor. Civilizația patriarhală, agrară, sedentară, supusă nedreptății chiar prin forma acțiunii și gîndirii sale, reprezintă sursa tuturor violențelor și tuturor relelor ; ea îl per-

vertește pe om, care, cu cît crede că a făcut progrese mai mari, cu atît se îndepărtează de inteligența sa instinctivă și de ceea ce odinioară reprezenta adevărul său. De cînd Hesiod i-a dat formula mitică, critica civilizației — care i-a inspirat deja pe profeții biblici — este comună unei întregi pleiade de spirite revoltate; o regăsim cu alte nuanțe la reformatorii utopici, la agitatorii milenariști [1] și la poeții romantici care, periodic, tună și fulgeră împotriva prezentului sau propovăduiesc reîntoarcerea la simplitatea primitivă (vine o zi cînd comerțul și industria vor juca rolul diavolesc oferit aici agriculturii, dar dacă răul se schimbă cu timpul, fondul criticii rămîne încă odată neschimbat [2]). Totuși, Don Quijote nu se mulțumește să-și asume opoziția tradițională a celor două vîrste umane, completînd descrierea cu un mod explicativ, care dezvăluie pe șleau sensul latent al utopiei. Căci dacă violarea mamei este identică cu violarea pămîntului de către „brăzdarul greu al plugului", așa cum lasă să se înțeleagă Don Quijote în metafore îndrăznețe, atunci actul sexual și munca pămîntului sînt unul și același lucru, iar civilizația este blestemată ca operă a tatălui creator care a pus în mișcare Istoria; ea aparține categoriei răului și separării întrucît, impunînd lumii dubla fatalitate a sexualității și a stăpînirii solului, rupe pentru totdeauna comuniunea copilului cu „trupul sacru al primei noastre mame", unire perfectă, incest fără păcat care, în mitul colectiv

---

[1] Milenarism, curent eretic și profetic creștin care, în diferite epoci ale istoriei, a dedus prin interpretări originale ale Apocalipsului credința în reîntoarcerea lui Cristos pe pămînt pentru o perioadă de o mie de ani înainte de distrugerea finală a lumii (n. tr.).

[2] Din acest punct de vedere, mișcările neoromantice și neomilenariste, care se dezvoltă cam peste tot astăzi, prezintă trăsături donquijotești pregnante, pentru că asociază regulat revolta împotriva opresiunii sexuale și refuzul proprietății. Pasiunea lui Don Quijote nu se stinge niciodată, numai că nu mai există un Cervantes pentru a fi în același timp visătorul pasionat și observatorul realist care demontează infrastructura infantilă a reveriei.

Scanned with CamScanner

ca și în visul individual, înseamnă comunitatea totală și garanția dragostei universale.

În neputința de a da înapoi Istoria până la primele zile ale Creației, ceea ce ar face cu siguranță fără să ezite dacă ar dispune de un model literar folositor, Don Quijote pune deci bucuros stăpînire pe numeroasele resurse oferite de Cavalerul rătăcitor, un personaj aparent prea puțin potrivit să aducă pacea epocii preadamice, dar care, luînd în considerație poziția sa absolut marginală, are totuși toate atributele necesare pentru a juca rolul justițiarului în fața lumii corupte. Nomad, el n-are nici pămînt, nici bani, n-are decît un cal și armele de care se folosește pentru a-i apăra pe cei slabi și pe orfanii pe nedrept deposedați de bunurile lor. Cavaler, el cultivă o ideologie amoroasă care-i interzice violența față de femei, și cu toate că dragostea e marea preocupare a vieții sale, el nu are voie să se căsătorească, ci trebuie s-o adore în genunchi pe Doamna gîndurilor sale, într-o totală supunere și umilință. După cum o arată titlul pe care-l poartă, este scutit de cele două păcate majore care mînjesc faptele omului așezat, de aceea este deosebit de apt să repare răul provocat pretutindeni de pofta sexuală și de analogul ei economic, apriga dorință de a poseda. Încolo, nu contează dacă se lasă în voia nestăpînitului său chef de ceartă — el combate Vîrsta de fier cu fierul, singurul care poate să-i cauterizeze plăgile —, esențial este că, în calitate de celibatar și de om care nu posedă nimic, oferă imitatorului său un rol gata făcut de războinic mîntuitor, imagine perfectă a dezinteresului. De fapt, intrînd în pielea justițiarului infailibil care, fiind exclus din sfera economică și sexuală, răscumpără suferințele omenirii fără să ceară nimic pentru sine, Don Quijote dobîndește dintr-o dată niște dimensiuni epice care ne amăgesc în ce privește natura ambițiilor sale : el devine pentru multe secole eroul pur dedicat unei cauze pierdute, dar sublime ; poate absurdă, dar eternă ca nevoia însăși de dreptate, și frumoasă precum căutarea nesfîrșită a adevărului. Aceasta este incontestabil cea mai frumoasă

reușită a lui, căci fie că îl credem sau nu un erou exemplar, fie că îl luăm drept un nebun sau drept un sfînt, nimeni nu-și dă seama de formidabila revendicare de putere pe care el o prezintă ca un idealism ascetic, nici de amestecul de sentimente îndoielnice din care iese legendara sa curtoazie.

Pornind de la antinomia timpului mitic și a timpului real, care este în fond subiectul capodoperei sale, Cervantes ar fi putut scrie o satiră clasică, pentru a arăta fie tarele ascunse ale unei societăți date, așa cum i se dezvăluie visătorului ingenuu, fie riposta unei lumi rezonabile și active la atacurile unui fantast iresponsabil. Dar, după cum are grijă să-l avertizeze pe cititor, „el propune ceva și nu trage nici o concluzie", altfel spus, romanul conține o dublă satiră care antrenează spiritul în două direcții opuse, fără a-l călăuzi cu vreo morală. Întrucît Cervantes își pune dublul nemărturisit să sfideze tot ce există, trebuie să respecte în mod egal și drepturile lumii dușmane, care trebuie să-și poată urma și ea cursul și restabili în felul ei echilibrul compromis („În lupta ta împotriva lumii, ține partea lumii" spune Kafka într-un aforism paradoxal care atinge fondul oricărui donquijotism adevărat). Nimic nu-l împiedică pe individul Don Quijote să se bată cu morile de vînt pentru a respecta legea absolută a dorinței sale, dar, pe de altă parte, nimic nu oprește loviturile care plouă din toate părțile asupra lui, observatorul nu poate face nimic, lui îi revine cel mult misiunea de a fi regizorul episoadelor înfruntării dintre individ și lume, sau, pentru a rămîne în specificul romanului, „vrăjitorul" care pune în mișcare mecanismul comediei. Cei doi adversari rămîn deci față în față cînd se epuizează toate consecințele antinomiei lor : Don Quijote e construit în așa fel încît nu poate renunța nici măcar cu o iotă la crezul său, el trebuie să primească cele mai zdravene scatoalce fără să crîcnească și aproape fără să le observe, pentru că maladia lui constă tocmai în a nu putea și a nu voi să facă ucenicia vieții ; dar viața, în felul ei, nu

Scanned with CamScanner

este mai puțin încăpățînată, ea îl pedepsește automat pe recalcitrant fără să-i pese de argumente, ea opune atacurilor doar nemijlocirea sa și, dincolo de orice judecată morală, doar apăsarea inexorabilă a vieții. Aici încălcarea nu antrenează, la drept vorbind, nici represalii, nici urmăriri, ea e pedepsită de mașinăria oarbă a realității, ale cărei sancțiuni se aplică pe loc. Între absolutul genialității divinizate de ea însăși și relativitatea prezentului opac, trivial, brutal, inaccesibil la argumentele moralei și spiritualității, nu există nici luptă deschisă, nici arbitraj sau compromis, fiecare nu face decît să lucreze de unul singur pînă în momentul în care alegerea devine inevitabilă, iar cel care escamotează realitatea plătește *cu propria-i persoană* iluziile Eului său dilatat.

Cartea lui Don Quijote reflectă chiar și în structură această situație comică (tragică în fond, dar comică prin efectele ei, cum bine au observat autorii tardivi ce s-au inspirat din ea), în care un fantast needucabil luptă cu suflarea, *în cuvinte* adică, împotriva cursului imperturbabil al lucrurilor stabilite care, prin natură, sînt insensibile la reproșurile fanteziei. Refractarul pornit la atacul realității nu ține cont de ceea ce se petrece în fața lui, iar lumea își bate joc de ceea ce se petrece în creierul său deranjat, ea se limitează să-l *corecteze* (în sensul dublu al îndreptării și al pedepsei), prin simpla acțiune a angrenajelor care-i asigură funcționarea și, care, prin asta, îi permit să dureze. (Don Quijote mai este *corectat* și prin faptul că erorile sale îl pun în contact direct cu ceea ce detestă cel mai mult : el refuză dragostea fizică, dar se lasă investit cu rangul de cavaler de către o prostituată ; neagă trupul, dar scărmănelile primite îi amintesc mereu de al lui ; el urăște materia, dar ajunge mereu cu nasul în cele mai urîte forme ale materiei degradate). Această îndreptare automată a incorijibilului domină de la un capăt la altul în organizarea povestirii : Don Quijote locuiește într-un *no man's land* pe care îl populează cu oameni și lucruri ieșite din imaginația sa, în timp ce restul populației romanești

ocupă spaţiul obişnuit în care se pregătesc ripostele, încercările şi contraloviturile realităţii. Cele două sisteme nu comunică, fiecare îşi afirmă superioritatea şi crede că reprezintă pentru celălalt o combatere suficientă, pînă în momentul coliziunii violente care încheie fiecare aventură a eroului, fără a-l aduce totuşi la căinţă. Căci Don Quijote nu mai poate renunţa la amestecarea graniţelor dintre vis şi viaţă, după cum nici viaţa nu poate suspenda pentru el maşinăria reacţiilor ei, aşa încît romanul, compus nu dintr-o suită de episoade progresive, ci dintr-un şir de dublete toate avînd aceeaşi semnificaţie, se învîrte necontenit în cercul fatal al repetărilor. Aici decupajul scenariului este riguros adecvat conţinutului : trebuind să exprime ruptura pe care o creează în Cervantes veşnica întoarcere a aceluiaşi vis imposibil, romanul este scindat în două, şi în loc să se dezvolte, bate pasul pe loc, ca şi eroul nebun care crede că poate nimici lumea cu arma atotputernică a gîndirii sale.

Toate aventurile „ingeniosului Hidalgo“ sînt deci croite după acelaşi tipar, nici una nu reprezintă un pas mai departe în desfăşurarea acţiunii, nici nu angajează povestea în complicaţii neprevăzute. Indiferent că este vorba de faimoasa ispravă cu morile de vînt, de bătaia cu catîrgiii yanghezi, de masacrul păpuşilor jupînului Pedro sau de spintecarea burdufurilor cu vin, Don Quijote începe prin a ataca lucruri şi oameni — nişte lucruri total inofensive, nişte oameni indiferenţi, absorbiţi de plăcerile lor sau de muncile lor de zi cu zi —, cu o dezlănţuire violentă care pune într-o lumină dubioasă reputaţia sa de om blînd şi bun. Căci uităm prea adesea — uitare specifică idealismului fanatic —, că Don Quijote cel Bun, după titlul pe care şi-l dă el însuşi la sfîrşit, este în toate împrejurările agresorul fără scrupule, zurbagiul brutal care, dacă e condamnat să dea lovituri de sabie în gol, nu provoacă mai puţin, pagube consistente persoanelor şi bunurilor. Pe cei doi catîrgii pe care-i doboară fără să clipească pentru a-i pedepsi că au îndrăznit să-i atingă armele cînd îşi adăpau animalele, i-a ucis pur şi simplu — cel puţin autorul nu ne mai

Scanned with CamScanner

spune dacă s-au ridicat de jos — iar Bunul Cavaler nu le acordă nici o atenție. Don Quijote nu propune niciodată să repare stricăciunile materiale pe care le face în momentul inițiativelor sale eroice (face adevărate ravagii în jurul său, dar, logic, n-are de ce să-și bată capul : din moment ce obiectele realității nu există în ochii săi, puțin îi pasă dacă sînt intacte sau stricate), nu-i plătește niciodată pe cei care-l găzduiesc și-l hrănesc, îl tratează pe Sancho ca pe un sclav al propriilor sale dorințe și-l consideră bine plătit numai pentru că-i permite să sufere pentru el ; în fine, în general, e de părere că totul i se datorează pentru unicul motiv că el însuși face mare tărăboi despre dezinteresul său (raționamentul este cel al idealismului intransigent față de exigențele materialității : „banul nu contează pentru mine, deci nu are valoare nici pentru tine, și nu te voi plăti"). Curajos în cuvinte ba chiar fanfaron, Don Quijote se arată laș în fața pericolului real (îl lasă pe fidelul Sancho să fie păcălit fără să facă un gest pentru a-l proteja, iar el care sfidează bucuros armate întregi de uriași, e pus pe fugă de bătaia unor pive...) ; în principiu, și din principiu bun, nobil, generos, el e agresiv, insensibil la suferința celorlalți și insuportabil de tiranic îndată ce se crede capabil să acționeze ; neputincios și inocent chiar datorită irealității scopurilor sale, el are darul de a face rău ori de cîte ori intervine în afacerile concrete ale semenilor săi (tînărul valet Andrés, pe care a vrut să-l scape de maltratarea stăpînului său, a simțit pe pielea lui cum luptă cavalerul împotriva nedreptăților : a pătimit atît din cauza „justiției" sale încît îl preferă în viitor pe cel mai rău dintre asupritori, cu care asupritul are măcar relații adevărate pe tărîmul necesității). Pe scurt, toate virtuțile atît de ostentativ angelice au un revers diabolic, sau mai exact, sînt ele însele reversul neputinței sale periculoase de a trăi, astfel încît el nu întruchipează deloc, cum s-a spus și s-a repetat, puritatea inaccesibilă a idealului, ci dimpotrivă, diabolismul celui care a săvîrșit în sine divorțul dintre experiență și idee.

Scanned with CamScanner

Totuşi, dacă Don Quijote nu este nici pe departe nevinovatul martir pe care ne place să-l admirăm, lumea care-l pedepseşte nu este scutită nici ea de orice bănuială, ea nu are nici soliditatea, nici logica indestructibilă pe care realitatea pretinde că o opune ceţurilor reveriei. Cum se prezintă de fapt şi în ce constă legalitatea acestei lumi imperturbabile în faţa căreia eroul cel mai recalcitrant este obligat pînă la urmă să se încline? În ceea ce priveşte elementul uman, oferă imaginea unei societăţi foarte amestecate, care, în anumite privinţe seamănă cu omul rătăcitor pe care îl tratează ca pe un nebun amuzant. Căci aici, fără îndoială, putem recunoaşte în mod absolut principiul realităţii pe care Don Quijote are misiunea să-l batjocorească ; altfel spus, personajele ştiu să măsoare lucrurile, să le calculeze preţul, să le dateze, să le vîndă, să le cumpere, ceea ce presupune că se conformează legilor logicii, cel puţin din punct de vedere practic ; dar în rest, oamenii care populează romanul nu sînt deloc scutiţi de trăsături donquijoteşti, în cea mai mare parte sînt aventurieri, în sensul nobil şi în sensul penibil al cuvîntului, pe care afacerile cele mai diferite îi împing mereu să bată drumurile. Nobilii curtenitori, păstorii îndrăgostiţi, soldaţii fără ocupaţie, prizonierii evadaţi sau ocnaşii fugiţi, care-i ies în cale Cavalerului în drumul său agitat, nu sînt de fapt mai puţin nebuni după romanesc decît el, mulţi dintre ei — în special preotul şi bărbierul care încearcă în zadar să-l readucă la normal — împărtăşesc aceeaşi preferinţă pervertită pentru romanele cavalereşti. De sus în jos în ierarhia socială, de la hangiul proxenet la ocnaşul-scriitor Ginés de Pasamonte, toată lumea cultivă literatura, oameni adunaţi din întîmplare fac cunoştinţă desfătîndu-se reciproc cu istorioare, poveşti şi cîntece, şi cît timp Don Quijote se limitează să vorbească despre literatură, tovarăşii săi ocazionali îi sorb cu mare plăcere divagaţiile. Tuturor le place limbajul frumos, povestirile dramatice în care bărbaţii se bat şi mor pentru dragoste, poate în afară de cîteva personaje — catîrgiii, servitoarele, argaţii — care reprezintă în roman munca

Scanned with CamScanner

ingrată. Dar, cum spune Don Quijote, iată problema : dacă această societate rafinată și cinică în același timp — rafinată în sferele sale înalte, cinică în pleava ei — adoptă în cuvinte idealul donquijotesc de noblețe și generozitate, nu se gîndește nici o clipă să-și pună credințele în practică, ba mai mult, nu continuă să existe decît pentru că se ferește să-și potrivească faptele cu convingerile. Pavoazată cu vorbe, împodobită cu zicale frumoase și idei nobile pe care nimeni n-are chef să le vadă realizate, colectivitatea are doar acea cantitate de adevăr care revine de drept organismelor concrete : ea este adevărată prin existența sa (Sancho Panza coincide mereu cu adevărul său, chiar cînd minte), falsă în tentativele de justificare spirituală, care nu reprezintă decît camuflajul și degradarea adevăratelor ei interese. Mari seniori, doamne mondene, slujnice, țopîrlani și desfrînați, întreaga lume din jurul lui Don Quijote crede în virtuțile poeziei, toată lumea iubește Binele, Frumosul și dăruirea pentru un ideal. Dar această credință și admirație nu angajează pe nimeni la nimic, pur și simplu șade bine să le *cultivi,* excluzîndu-le totuși cu grijă din chestiile serioase ale vieții. De aceea este Don Quijote scandalos : vrînd să pună în practică vorbele goale care slujesc conștiința curată și faptele murdare ale tuturor, el creează o situație de-a dreptul imposibilă care obligă lumea să-și mărturisească înșelătoria.

Astfel, falsitatea lui Don Quijote contribuie în final la cunoașterea adevărului, întrucît ea demască impostura primordială a oricărei societăți rafinate ; dar sub o mască de cultură și ideologie care ascunde mobilurile ei interesate, lumea totuși nu greșește pe de-a întregul, întrucît dezvăluie infantilismul și neputința individului nesupus, fanatizat de propriul său vis de absolut. În fața lumii discordante al cărei ideal de paradă și-l însușește *ad litteram,* Don Quijote pare cu siguranță un inspirat (admirabilul episod din peștera lui Montesinos îl arată doborît de viziunile sale absurde și probabil inventate, asemenea acelora ale profeților și poeților care, în orice cultură sînt ridicați la rang de îndrumători spirituali) ;

fapt ce nu-l împiedică să fie el însuşi un neant periculos, în care proliferează germenii unei spiritualităţi seducătoare, desigur, dar în fond coruptă, iar din punct de vedere istoric condamnată. Acesta este paradoxul pe care Cervantes îl aşează la temelia profundei sale critici a ideilor şi care, în extroardinara Sinteză care e „...gesta donquijotescă“ [1], trebuie să ţină loc de unică morală.

*

Deseori ne-am întrebat în virtutea căror predispoziţii speciale sau căror împrejurări din viaţa sa, Cervantes vroia — şi ştia să păstreze o asemena neutralitate faţă de tot ce în general suscită diverse păreri (concepţii de viaţă, morală individuală şi socială, convingeri politice şi religioase, evenimente contemporane); de ce, asemenea filozofului, înainta mereu „mascat“, ba chiar atît de bine mascat, încît după mai multe secole îi ţine încă la distanţă pe cei mai susceptibili exegeţi? Fără îndoială, pe vremea Inchiziţiei disimularea în operele de artă era doar o simplă măsură de prudenţă, ideile trebuiau să folosească şiretlicuri; şi valorau mai mult prin arta acestei practici; dar Cervantes nu se mulţumeşte să-şi ascundă gîndirea acolo unde l-ar putea compromite, ceea ce ar însemna deja mult, dacă ne gîndim la flerul tribunalului religios pentru cele mai neînsemnate indicii de erezie; el încurcă de-a dreptul toate urmele, îmbrăţişînd pe rînd, uneori simultan, punctele de vedere cel mai greu de împăcat, ca şi cum avea darul să vadă peste tot adevărul relativ din falsul celuilalt, şi falsul relativ al propriilor sale gînduri. Ciudată înclinaţie,

[1] Se va fi înţeles cu siguranţă că „romanul romanului“, aşa cum îl propun eu aici, nu se pretează deloc la un studiu extensiv al motivelor romaneşti (partea de autobiografie în ficţiune, aluzii istorice, semnificaţii simbolice), care au reţinut des atenţia istoricilor şi criticilor. Trebuie numai să permită reconstituirea schemei iniţiale, în care romancierul include atitudinea sa originală faţă de propria-i inspiraţie, şi din care decurge sistemul general al ficţiunii.

Scanned with CamScanner

care ține de umor pe de o parte, bazat și el pe o cazuistică a lui *pro* și *contra* împinsă pînă la absurd ; pe de alta, de o asemenea indiferență, cum literatura românească de mare valoare poate că nu oferă nicăieri un alt exemplu (în afară de Kafka, care a dezvoltat-o sistematic pînă la distrugerea de sine). Prudența față de Inchiziție nu impunea desigur o asemenea ambiguitate, dar atunci, cum se explică această ambiție de a vedea fiecare lucru din două unghiuri intelectuale, care duce la atîtea contradicții ? Cervantes, s-a spus uneori, avea din fire gustul mistificării ; punînd alături opinii contrare fără să se considere deloc obligat să le împace, el își punea publicul în fața relativității ideilor așa-zise serioase, fie pentru a-l incita să rîdă de toate părerile, fie pentru a-l conduce pe calea rîsului la spiritul de cercetare liberă ; alții au văzut în aceeași particularitate pur și simplu un semn de incoerență, ba chiar o dovadă de prostie, ceea ce ne trimite la vechea teză a omului de rînd *(povero uomo)*, a săracului cu duhul, reacționar pe deasupra și incapabil să înțeleagă el însuși consecințele revelațiilor sale [1]. S-a recurs recent la o explicație de ordin mai elevat, de nedovedit din păcate în stadiul actual al documentelor noastre, dar foarte plauzibilă, și destul de pertinentă pentru a putea fi luată în considerație. După unii critici specializați în studiul operei sale [2], de fapt Cervantes ar fi aparținut unei familii de

---

[1] Cesare de Lollis, *Cervantes reazionario* (Cervantes reacționar), Roma, 1924.

[2] Cf. în principal : Americo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid-Barcelona 1966 ; Salvador de Madariaga *Cervantes y su tiempo* (Cervantes și epoca sa — n. tr.) Cuadernos 40, 1960 ; și Dominique Aubier, *Don Quijote, profet al Israelului*, Paris 1966. Acești trei autori avansează în favoarea tezei lor aproape aceleași argumente ; dar pentru Dominique Aubier, iudaismul lui Cervantes are o repercursiune directă asupra formei operei sale ; căci, fiind evreu, în Spania și în vremea sa, el nu putea fi decît un adept fervent al Cabbalei ; de aceea capodopera sa este o carte profetică incomprehensibilă în afara simbolurilor esoterice care, prin natura lor, scapă înțelegerii cititorului neinițiat (așa cum trebuiau să scape și cenzorilor Inchiziției). Din

evrei creştinaţi care duceau în Spania Inchiziţiei o viaţă pe persecutaţi reali sau virtuali, permanent ameninţaţi de delaţiune, obligaţi la vicleşuguri şi la dedublare. Fără îndoială că în biografia sa nu există nici o singură referire precisă care să permită această afirmaţie, dar era şi normal. *Marranul*[1] nu-şi asigura salvarea decît trişînd, adică, mai întîi falsificîndu-şi starea civilă, apoi purificîndu-şi existenţa cotidiană de tot ceea ce ar fi putut să trădeze „pata" (şi multe lucruri puteau s-o trădeze pe vremea cînd era de ajuns să scoţi slănina cu care era împănat un pui pentru a fi suspectat că respecţi tabuurile alimentare ale maurilor sau ale evreilor). Deci, fără probe, nici într-un sens nici în celălalt, căci absolut nimic nu ne autorizează să-l considerăm pe autorul lui *Don Quijote* un „vechi creştin". Certificatul de „puritate a sîngelui", pe care a trebuit să şi-l scoată în 1593 nu este desigur un argument, şi nimeni nu face caz de asta, mai întîi, se înţelege de la sine, pentru că „puritatea sîngelui" este oricum o noţiune inacceptabilă pentru gîndirea ştiinţifică ; apoi, pentru că aceste certificate de puritate statutară, cerute pentru orice acte civile, puteau fi obţinute de privilegiaţi fie cu bani, fie prin protecţii înalte. Cîţi marrani şi *moriscos* au reuşit astfel să înşele vigilenţa Inchiziţiei este evident imposibil de aflat, se poate însă presupune că numărul lor era foarte mare, în orice caz antisemiţii străini îl considerau

---

partea mea eu nu văd nici un motiv să aderăm la această părere. Dacă Cervantes era evreu — şi multe lucruri de fapt dau de gîndit că era —, el poate tot la fel de bine, — de ce nu ? — să fi rămas în ortodoxia talmudică, să fi devenit indiferent sau sceptic în materie de credinţă, cum presupuneau odată criticii raţionalişti ; sau, în sfîrşit, simţindu-se evreu în afara oricărei credinţe, solidar cu un popor şi o tradiţie, poate să fi luat în consideraţie absurditatea condiţiei sale de transfug, folosind eventual o ingeniozitate „cabbalistică" ca instrument al unei critici radicale a culturii şi societăţii. În acest ultim caz, el ar fi veritabilul instigator al „noii Cabbale" de care Kafka se simţea chemat (*Jurnal*, 16 ianuarie 1922) pentru a descrie o situaţie comparabilă în întregime.

[1] Epitet injurios atribut de spanioli, pe vremea Inchiziţiei, evreilor şi musulmanilor convertiţi (n. tr.)

Scanned with CamScanner

atît de ridicat, încît aproape nu mai acceptau Spania printre statele europene („abia, spune Erasmus, dacă se mai putea găsi un singur creştin"). În aceste condiţii, este cel puţin posibil ca Cervantes să nu fi fost chiar absolut fără „pată", ca atîţia alţi transfugi nedemascaţi.

E chiar probabil, observă autorii de mai sus, căci dacă examinăm de această dată nu eventualele dovezi biografice, ci opera însăşi a lui Cervantes, şi rolul izbitor pe care-l joacă, aproape peste tot, situaţiile dramatice născute dintr-o dublă apartenenţă religioasă. Fără îndoială, poveştile cu transfugi şi cu criptoreligii, de o actualitate atît de arzătoare pentru mulţi contemporani, fac parte din locurile comune ale literaturii timpului. De fapt, romanul în general are în acest sens un avantaj, căci motivul clandestinităţii, care este principala lui temă, alimentează din abundenţă naraţiunea cu peripeţii captivante şi complicaţii sentimentale variate (religiilor clandestine le corespund firesc iubiri interzise sau în orice caz temporar împiedicate). Dar în opera lui Cervantes, ele revin cu o regularitate aproape obsedantă care pare să însemne mult mai mult, altceva decît un interes pur convenţional. Într-adevăr, Cervantes nu se limitează să imite moda recrutîndu-şi unii eroi dintre supuşii spanioli îndoielnici, pe care secretele vieţii lor particulare şi nenorocirile lor publice îi făceau mai „interesanţi", el îi atribuie personajului Don Quijote toate echivocurile care planau atunci asupra destinului pseudoconvertiţilor. Astfel el pretinde în mod ridicol — dar noi ştim pe de altă parte unde se află rădăcinile comicului său — că nu mai vrea să-şi amintească de satul din La Mancha[1] unde eroul său a văzut lumina zilei,

[1] Amintim că Cervantes n-a trăit niciodată în această provincie La Mancha pe care eroul său a făcut-o nemuritoare. Dominique Aubier notează că Mancha (*mancha*=pată, prihană) ar putea foarte bine să însemne — neclar pentru noi, evident pentru cei interesaţi — impuritatea sîngelui de care populaţia marrană se temea atîta să nu fie dezvăluită prin simpla menţionare a unui loc de naştere (*op. cit.*).

Scanned with CamScanner

ceea ce îl include pe acesta din urmă în vasta categorie a oamenilor hăituiţi al căror sat natal nu se putea aminti fără trădarea originilor lor dezonorante şi fără a se expune celor mai grave pericole. De altminteri, starea civilă a lui Don Quijote comportă în general anomalii ciudate, căci dacă locul de naştere e lăsat în alb, în schimb abundă patronimele, eroul are trei — Quexana, Quijada, Quesada, la care Cervantes adaugă şi Quixano în ultimul moment, pentru a mai pune şi de la el sau poate pur şi simplu din greşeală —, şi în sfîrşit, preschimbă această identitate mai mult decît problematică într-un pseudonim „rar şi semnificativ" — bineînţeles cu un nume de rezonanţă foarte spaniolă „ca toate pe care le-a dat creaturilor sale" —, aşa încît patronimul său autentic n-are nici o şansă să iasă la lumină. Printre cele trei sau patru nume care-i pot fi atribuite, cercetătorii au găsit de altfel pe acela al unei familii evreieşti autentice : familia Quijada, pe care Cervantes o evocă cu siguranţă în deplină cunoştinţă de cauză, întrucît propria sa soţie era înrudită cu ei. Identificat cel puţin aluziv cu acest Alonso Quijada, care, se spune, nu era bine văzut în ţinut pentru că i se bănuia ascendenţa iudaică, Don Quijote are un motiv în plus să dorească să încurce toate urmele : el este dintre aceia care au prea multe nume deoarece n-au o identitate onorabilă, care-şi modifică starea civilă pentru că le face existenţa insuportabilă. Se înţelege de ce Cavalerul, atît de prompt de obicei să corecteze pocinoagele scutierului său, se abţine să vorbească atunci cînd Sancho se laudă că e „vechi creştin", ceea ce face deseori, condimentîndu-şi lăudăroseniile cu reflecţii violent antisemite, şi de la atacurile repetate împotriva rasei care pare să-i fie apropiată, el n-a răspuns niciodată decît prin generalităţi distinse. „Sîngele se moşteneşte, spune el, iar virtutea se dobîndeşte, dar virtutea valorează prin ea însăşi ceea ce sîngele nu poate valora".

Idee democratică, desigur, eminamente subversivă faţă de o societate teocratică, şi în deplin acord cu do-

Scanned with CamScanner

rințele ascunse ale Copilului găsit, dar care la un Don Quijada — Don Quijote, trădează și un paria, cu speranțele sale de revanșă războinică și ambiție exagerată [1].

Întrucît Cervantes vrea să-și atragă cititorii în zone interzise fără riscul de a se face prea bine înțeles, se înțelege de la sine că nu-și poate permite să discute deschis despre evrei, de aceea transfugii săi nu sînt niciodată marrani, ci *moriscos*, o deghizare gata făcută pentru compatrioții despre care nu poate vorbi. Într-un caz recurge totuși la un limbaj aproape explicit, anume în ceea ce privește autorul pretins al lui *Don Quijote*, Cid Hamet Benengeli, și felul în care Cervantes ne asigură că a căpătat manuscrisul [2]. Cid Hamet, în care a fost recunoscut de mult timp un arab de fantezie, pare să întruchipeze, ca „maur castilianizat", pe transfugul evreu căruia ar fi fost prea riscant să i se atribuie paternitatea operei ; mai mult, Cervantes afirma pe de altă parte, că ar fi cumpărat manuscrisul cu bani grei, într-un cartier evreiesc din Toledo foarte celebru în Spania datorită vînzătorilor de haine vechi și telalilor. Întrucît „cumpărat" în acest caz nu poate înlocui decît „scris", terfelogul cumpărat pe bani buni într-un loc atît de puțin catolic dă de gîndit că falsul autor arab nu apare numai pentru pitorescul său, ci pentru a-l acoperi pe adevăratul scriitor evreu.

Încă o dată, absolut nimic din toate acestea nu este de-ajuns de clar pentru a justifica o concluzie definitivă, în locul aceleia pe care Cervantes voia sau trebuia s-o refuze. Nici aluziile transparente la marranismul lui Don

---

[1] Pentru a relua expresia Hannei Arendt în eseul său despre originile totalitarismului (*Antisemitism*, vol. I, p. 56, New York 1966 și 1968), Don Quijote n-are de ales decît între starea de *paria* și cea de *parvenit*. Pozițiile intermediare îi sînt interzise. Dacă nu vrea să rămînă Don Quijada, paria pe care societatea îl tolerează, dar nu-l lasă să trăiască, trebuie neapărat să devină un *hidalgo* „ingenios", care, numindu-se fiul faptelor sale, ajunge să-și facă un renume numai prin meritele sale (așa cum Cervantes a vrut să-și facă unul în război și în literatură).

[2] Despre pseudogeneza lui *Don Quijote*, cf. Marthe Robert, *Vechiul și Noul*.

Scanned with CamScanner

Quijote, nici în *Panoul minunilor* de exemplu, satira deschis îndreptată împotriva statutelor de puritate a sîngelui, nici chiar revendicările de libertate pe care amatorii de anecdote romaneşti le exprimă atît de patetic, nu pot stabili cu exactitate faptul că tratînd despre aceste motive Cervantes ar vorbi despre el însuşi sau pentru el, în numele unei comunităţi clandestine al cărei membru ar fi fost de la naştere şi căreia şi rămînea fidel în ciuda botezului care-l exclusese din ea. Se poate imagina foarte bine că el a fost, independent de orice fatalitate etnică sau religioasă, unul dintre susţinătorii luptei împotriva obscurantismului şi intoleranţei care, chiar pe vremea lui, apăruseră deja cam peste tot în Europa (deşi contradicţiile sale, în special în chestiunea transfugilor şi criptoreligiilor, îi aruncă gîndirea într-un clar-obscur atît de echivoc încît anumiţi critici au putut să-i atribuie cele mai conformiste puncte de vedere şi chiar opinii făţiş antisemite [1]). Dar ipoteza evreului convertit este totuşi singura explicaţie profundă a unei atitudini spirituale care derutează judecata, şi de care mulţi caută mai degrabă să se debaraseze considerînd-o pur şi simplu genială, sau, dimpotrivă, irresponsabilă. Apropierea lui Cervantes de marranism dă în orice caz cheia înţelegerii esenţialului, adică această formă extremă de toleranţă faţă de opinia altuia, acest refuz aproape anormal de a trage concluzii şi de a judeca, ce-l determină pe romancier nu chiar să militeze pentru convingerile sale ci să vadă totul clar, îndoindu-se totuşi de validitatea propriilor sale convingeri intelectuale [2]. Noul creştin, în fond, ţine prin forţa lu-

---

[1] Era cazul lui Americo Castro în 1925 ; de atunci, e adevărat, a revenit complet asupra judecăţii sale şi în 1966 chiar a susţinut teza radical opusă a ascendenţei iudaice. Bun exemplu pentru greşelile la care se expun specialiştii cei mai eminenţi cînd îşi propun să încadreze ideologia lui Cervantes într-o formulă determinată.

[2] Ne gîndim evident la Montaigne, dar pentru a observa imediat o diferenţă importantă : că Montaigne, *marran* „asimilat" stabilit într-o ţară de cultură omogenă (el nu văzuse niciodată evrei înainte de a merge la Roma, de fapt nu mai existau

crurilor de două limbi, de două credințe, de două culturi fără să aparțină deplin nici uneia și fără să corespundă sufletește exigențelor statutului său oficial. Evreu de origine și spaniol în virtutea unui simplu act de botez, el putea privi neamul de care era legat prin sînge, cu amestecul de aversiune, suspiciune și dispreț al catolicului care devenise cel puțin pe hîrtie ; ca supus pe jumătate „castilianizat", în schimb, el își privea necesarmente concetățeanul spaniol cu ochiul clarvăzător, nemilos, lipsit de iluzii, al evreului devenit neîncrezător de-a lungul secolelor de persecuții. În virtutea acestei dedublări forțate, realitatea sa individuală, așa cum o primise din moștenirea ancestrală, nu coincidea niciodată cu realitatea socială pe care i-o dădeau vicisitudinile istoriei ; prima, cea autentică, trebuia renegată sau în orice caz tăinuită, cea de-a doua, trăită la lumina zilei, nu era în cel mai bun caz decît o ficțiune legală. Falsitatea unei asemenea poziții afecta întreaga sa existență cu un fel de irealitate, dar pe de altă parte era obligat să considere fiecare lucru sub două aspecte riguros contrarii, încît în plină falsificare a vieții sale, avea sau putea să aibă tristul avantaj al imparțialității.

Acest mod de viață în dublu sens, cu dublu înțeles, cadrează perfect cu ceea ce știm despre natura spirituală a lui Cervantes, dar, din punctul nostru de vedere mai are ceva esențial prin faptul că adaugă donquijotismului un surplus de motivații interioare. Pentru un copil născut în Spania în 1547, într-o familie de transfugi catalogată ca atare sau pur și simplu suspectă de iudaism, remanierea biografică proprie „romanului familial" trebuia să exercite asupra sufletului de copil o atracție de-a dreptul irezistibilă, căci în acest caz nu era numai permis s-o viseze, instinctul de conservare îi dicta chiar s-o realizeze. Să-ți renegi părinții, cînd reprezintă

---

de mult în Franța), era în ochii tuturor chiar și în ai săi exact la fel cu oricare scriitor francez de viță. Astfel, el putea să apere toleranța și spiritul de cercetare fără a fi jenat de ambiguitățile sociale și afective care atîrnau asupra *marranului* spaniol chiar în sentimentul său intim despre sine.

cu adevărat cauza unei situații umilitoare, și cînd ei înșiși, desigur împotriva dorinței lor, s-au făcut deja vinovați de un fel de renegare ; să-ți inventezi o genealogie mai măgulitoare cînd poți vedea în jur catastrofele pe care le aduce mărturisirea celei adevărate ; să te retragi în iresponsabilitatea visului cînd realitatea este atît de absurdă și amenințătoare încît te forțează să te scindezi în două — ce e mai firesc, și mai tentant, dată fiind înclinația de a romanța care caracterizează pretutindeni spiritul uman ? Într-o vreme și într-o societate în care toată lumea era obsedată de „puritatea sîngelui" ; în care actul administrativ cel mai simplu cerea un certificat însoțit de documente genealogice, legalizate cu forme în regulă — istoricul cunoaște cel puțin o ocazie în care Cervantes a trebuit să prezinte unul —, se înțelege că puiul de om, atît de preocupat în general de problema originilor sale, se simte mai mult ca oriunde îndreptățit să cedeze fascinației fantasmelor sale, pe care o prelungește cu mult dincolo de limitele normale ale vîrstei mitomaniei. Văzînd un sistem social în întregime bazat pe legile sîngelui, văzînd cum se fabrică oficial supuși din transfugi, avînd un statut forțat și o identitate ambiguă, în sfîrșit, văzînd fraudele pe care sistemul le încurajează prin simpla sa existență, Bastardul contemporan, mereu amenințat să decadă pe ultima treaptă dacă nu parvine cît mai sus, este încurajat din toate părțile să împingă pînă la limită consecințele renegării sale „oedipiene" ; în timp ce irealitatea creată de o teocrație atotputernică, oarbă la determinările psihice ale individului ca și la nevoile imediate ale vieții, insuflă Copilului găsit nu numai disprețul absolut față de ceea ce este el, ci credința delirantă că e posibil și meritoriu să treacă într-adevăr de „partea cealaltă".

Oricum va fi rezolvată într-o zi problema originii lui Cervantes, un lucru este sigur în orice caz : Copilul găsit din capodopera sa, ingeniosul, exemplarul Don Quijote care se zămislește prin propriile sale puteri pentru a se reface și a reface lumea după chipul său, nu se

Scanned with CamScanner

putea naște în altăparte decît în această lume, ea însăși învinsă, ea însăși sărăcită de realitate prin credința în himere sîngeroase, și vinovată de unul dintre cele mai grave ultragii aduse rațiunii pe care le cunoaște Istoria.

*

Figura măreață a lui Don Quijote domină într-atîta romanul încît ești înclinat s-o vezi numai pe ea și zorzoanele ei, ca și cum restul n-ar exista decît la periferia povestirii, cu titlu de pură ornamentație. În perspectiva critică propusă de Cervantes, aceasta e o iluzie optică necesară, provocată în mod deliberat pentru a-l izola pe Copilul găsit (cum Defoe îl izolează pe Robinson pînă ce învață să trăiască corect) și a-l proteja împotriva oricărei influențe a Bastardului care ar putea să-i corupă puritatea. Între Cavaler și diverșii parteneri obișnuiți sau ocazionali trebuie să fie o barieră de netrecut, mai întîi fără îndoială pentru a asigura funcționarea comică a povestirii, dar și pentru că povestea trebuie să respecte de la un capăt la altul principiul dicotomiei, care este legea organizării sale. În fața eroului hrănit cu utopia dorințelor lui Cervantes — dorințe pe care le-a izgonit din sine pentru a le putea privi ca un străin și a le neutraliza astfel efectele mortale, personajele a ceea ce pe drept cuvînt s-au numit anecdote romanești îl reprezintă toate pe romancier sub aspectul omului social, al omului amestecat în pasiunile și conflictele Istoriei, al omului îndrăgostit, ambițios, visător, desigur, dar și profund realist și activ. Sau pentru a reveni la terminologia noastră : prin fața Copilului găsit, părăsit în mijlocul insulei sale inaccesibile, se perindă o mulțime de Bastarzi care vin pe rînd să-și povestească războaiele, amorurile, peripețiile cuceririlor lor și lupta aprigă pentru viață. Cardenio, Grisóstomo, Curiosul impertinent, Zoraida, Captivul și frumoasa Doroteea sînt, fiecare la timpul lor, eroii, unui mic roman intercalat în povestea donquijotească pentru a face loc răpirii, violului, vărsării de sînge și pentru a aminti sub o formă mai mult sau mai puțin brutală fatalitatea celor două nele-

Scanned with CamScanner

giuiri „oedipiene". Cardenio e batjocorit de prietenul său cel mai bun ; Grisóstomo, care se omoară de dragul unei frumoase victime a propriei ei frigidităţi ; Curiosul impertinent, care vrea să vadă cu ochii săi apropierea sexuală a celui mai bun prieten cu femeia pe care o adoră ; toţi aceşti geloşi, aceşti pasionaţi devoraţi de o curiozitate nesănătoasă, aceşti soldaţi obosiţi de violenţă, ale căror poveşti îl ţin pe Don Quijote cu sufletul la gură — fără a reuşi totuşi să-l convingă să fie ca ei — aparţin trup şi suflet Bastardului echivoc, a cărui teribilă vitalitate Cervantes ştia că o poartă în sine. Căci autorul lui *Don Quijote* ar fi putut ca oricare altul, şi ca mulţi alţii după el, să scrie la nesfîrşit romanul oedipian „al sfintelor paturi conjugale scăldate în sînge purpuriu", el a făcut-o dealtfel magistral în teatru şi în nuvele, dar capodopera pe care a lăsat-o literaturii universale, după ce-a compus-o, spunea el, „pentru a oferi un divertisment sufletului său melancolic şi nefericit", atestă groaza de neînfrînt pe care i-o inspira dorinţa în general, din cauza fondului incestuos originar în care dragostea, sub toate aspectele, îşi întinde veşnic rădăcinile monstruoase : „Dragostea, scrie el în *Galateea*, nu este nimc altceva decît dorinţă ; iar dorinţa este principiul originar din care decurg toate pasiunile noastre, precum pîraiele din izvorul lor... Este dorinţa care îl îndeamnă pe frate să caute nelegiuitele îmbrăţişări ale surorii sale dragi, mama vitregă pe cele ale fiului adoptiv şi, mai rău, tatăl pe acelea ale propriei sale fiice..." (se va observa că Cervantes evită cu grijă să menţioneze incestul matern : nu-l evocă decît sub forma atenuată de unire a mamei vitrege cu fiul adoptiv ca şi cum actul cel mai abominabil şi mai nepermis n-ar putea fi nici măcar amintit [1]). Această concepţie de-a

[1] Tot acest pasaj despre dragostea incestuoasă explică evident plăsmuirea Dulcineii şi demonstrează, dacă mai era nevoie, că Don Quijote este, în Cervantes, cel care refuză legăturile de sînge, naşterea, fatalitatea „oedipiană", şi în concluzie însuşi cursul ireversibil al lumii.

Scanned with CamScanner

dreptul freudiană despre dorință lămurește pe deplin ciudata dicotomie donquijotescă, și solipsismul delirant în care ea îl antrenează pe Cervantes : știindu-se solidar cu Bastardul mînjit de crime și vinovat de aceleași încălcări, dar prea îndrăgostit de adevăr, prea realist pentru a se preface că nu știe, Cervantes lasă să se desfășoare sub ochii cititorului desfrîuri incestuoase, paricide camuflate, „scene primitive“ din care romanul obișnuit scoate cea mai mare parte a materiei lui. Acestea sînt „anecdotele romanești“, sau mai bine zis „ilustrațiile“, care trădează în epopeea Copilului găsit trecerea furișă a romanescului interzis, și care sînt un fel de tribut. Dar imediat ce Bastardul ia cuvîntul, autorul i-l retrage dîndu-l eroului nevinovat, care se grăbește să atragă în propriul său neant toate poftele carnale, toate intrigile, toate violențele incompatibile cu idealul său (dar odată cu ele, și realitatea pe care o reprezintă pînă și Bastardul cel mai puțin apt să trăiască). Astfel, Don Quijote are misiunea de a-l elibera pe Cervantes de dorințele tulburi care hrănesc întotdeauna acțiunea și gîndirea omului real ; bineînțeles el eșuează și trebuie să eșueze (Freud ar spune că merge mult prea departe pe căile înguste ale sublimării : cu instinctul se poate ajunge la un compromis, nu trebuie neapărat să-l ucidem) ; dar grație acestui eșec, unic în genul său, cîștigă în literatură un loc fără precedent, pe care aproape singur și-l păstrează și astăzi, căci Trista sa Figură, în care Cervantes a înmagazinat melancolia Copilului găsit neconsolabil, și veselia indestructibilă a spiritului său, arată oricărui roman, mai întîi, cum poate să-și regăsească începuturile, apoi, cum să refacă, într-o povestire organizată în chip potrivit, istoria completă a evoluției sale sufletești, atît de hotărîtoare pentru istoria sa reală. Prin asta, el demonstrează unui gen literar — cel mai încrezător în atotputernicia mijloacelor sale, adică cel mai superstițios în privința posibilităților de acțiune și a libertății sale —, că romanescul este o amăgire inutilă cîtă vreme se mărginește la voința de a corecta viața,

Scanned with CamScanner

deși nu-și poate înfrîna această voință, care e singura lui justificare; dar că devine cu adevărat activ cînd reușește să perceapă simultan în fantasmagoriile sale, atît adevărul dorințelor sale ascunse, cît și incurabilul infantilism al iluziilor sale.

*

Zona de influență a Bastardului trebuie să fie incomparabil mai vastă, și astfel mult mai puțin omogenă decît cea a predecesorului său în elaborarea „romanului familial", aceasta e evident dacă ne amintim opoziția netă dintre cei doi „autori" în ce privește acțiunea și contrastul firii lor în căutarea imaginară a puterii. Închis în izolarea lui, sau cum spun psihologii, „introvertit", Copilul găsit se mișcă într-un univers *rarefiat* în care intensitatea dorinței e mult mai mare decît diversitatea și numărul lucrurilor dorite. Operele sale se potrivesc insularității psihice la care se limitează pentru a domni: adică sînt intense, sărace în obiecte, sînt toate construite în jurul unui „pînă aici sînt eu, dincolo e lumea", din care povestirea își trage tema fundamentală și principiul însuși al organizării sale. Bastardul, dimpotrivă, nu se pliază după nici o schemă; ieșit din pielea lui pentru a-și însuși cel mai mare număr posibil de obiecte, tentat de toate formele împrumutate de la viață pe care scriitura le poate folosi, el produce nestînjenit opere ample, abundente, pline de contraste, folosindu-se de fiecare dată de tehnica cea mai adecvată pentru a-și satisface nevoia de mișcare și de schimbare. Primul înzestrează literatura cu două sau trei modele exemplare pe care nici descoperirea de noi subiecte, nici reînoirea mijloacelor de expresie nu le pot diminua cu nimic (basmul, Don Quijote sau Robinson sînt „eterni" prin faptul că, închiși în sectorul cel mai arhaic al psihicului exprimă tocmai invariabilul). Cel de-al doilea dă naștere a unei infinități de specimene puternic diferențiate reprezentînd fiecare în parte un mod specific de apropiere romanească a lumii, dar fără a implica nimic despre

Scanned with CamScanner

validitatea tuturor celorlalte moduri care se pot concepe. Om al timpului și al cantității, obligat să inventeze neîncetat noi procedee pentru a-și satisface imensele pofte, Bastardul se îngrijește mai puțin de crearea unor modele „nepieritoare", decît de asimilarea unui număr maxim de idei actuale în scopul amplificării iluziei asemănării cu realitatea. Deși, toate se inspiră, fără excepție, chiar din fondul realității visate, operele sale nu au așadar niciodată structura caracteristică prin care povestirea donquijotescă se lasă recunoscută de la prima vedere : cele mai tipice nu sînt încă decît niște cazuri în speță, avînd desigur în comun teme esențiale, dar nimic care să permită unuia singur dintre ele să le reprezinte pe toate, nimic care să lase să se întrevadă dincolo de arbitrariul surselor de inspirație ce anume unește operele izolate și ce le garantează regularitatea. Bastardul fiind prin natura sa implicat în toate frămîntările vieții — misiunea lui se întemeiază pe un „ca și cum" —, n-are de ce să se simtă legat de obligații tehnice definite, el își poate povesti istoriile în o mie de feluri, procedeul n-are importanță, numai să poată simula adevărul sau „viața". Astfel, din punctul de vedere al „feliei de viață", fiecare romancier produce opere bogate în tipuri *umane* — figurile balzaciene sau proustiene, personajele lui Dickens sau ale lui Dostoievski —, dar lipsite de caractere *literare* apte să intre într-o tipologie. Opus romanului donquijotesc, care constituie o entitate ușor de recunoscut sub formele cele mai disparate [1], romanul balzacian sau proustian nu este un tip de roman ci pur și simplu un roman de Balzac sau Proust, adică o operă esențialmente atipică din care analiza comparativă nu

[1] Pentru a nu cita decît exemple ușor de verificat, nu există între *Suflete moarte* de Gogol, *Bouvard* și *Pécuchet* de Flaubert și *Castelul* de Kafka decît niște deosebiri izbitoare și un singur punct comun, dar acest punct este suficient să creeze între cele trei capodopere cea mai strînsă înrudire : este decupajul tehnic care decurge din situația insulară a Copilului găsit față de lumea curentă a amorurilor și afacerilor.

obține nimic altceva decît un catalog aproape inepuizabil de ciudățenii.

Tipul fiind de acum înainte înlocuit de cazul foarte individualizat, operele Bastardului nu mai pot fi înțelese pornind de la un fapt generalizabil, ele trebuie examinate una cîte una în detaliu, fapt care obligă teoria la analiza autorilor făcînd-o să revină la chestiunea cea mai discutabilă. Fără îndoială, Bastardul este același peste tot, el este pretutindeni „făcătorul de roman" care, hotărît să parvină cu ajutorul femeilor, posedă arta de a înnoda intrigile amoroase și calculele tenebroase ale ambiției. Dar, pe de altă parte, nu poate fi recunoscut decît prin totalitatea producțiilor sale întrucît de fiecare dată inventează noi moduri de a-și exprima și ascunde gîndirea, și, se înțelege de la sine, această totalitate nu e accesibilă. Motivațiile profunde care-l îndeamnă pe Balzac să dezvolte și să reia neîncetat temele „romanului său familial" nu se alătură motivațiilor lui Zola, căci dacă ele au, în general, același conținut, se traduc în fapte formale efectiv incomensurabile ; de aceea e imposibil să le înregistrezi pe toate, peste tot unde au dat naștere la opere originale, trebuie să te resemnezi, fie să le iei în bloc cu monotonia lor, oarecum congenitală, fie să le analizezi minuțios pentru a-ți da seama de trăsăturile deosebite prin care fiecare romancier justifică necesitatea apariției sale. În primul caz ești determinat în mod fatal să te repeți, în al doilea, să-ți agravezi dezordinea din idei.

Pentru a atenua acest dublu incovenient al monotoniei și al confuziei, e adevărat, s-ar putea grupa operele Bastardului după tendințele care predomină sau care se afirmă exclusiv, fapt care ar crea cel puțin o bază de clasificare. Am avea astfel un Bastard „oedipian" în sensul cel mai restrîns al cuvîntului, cel care, interesat mai ales de intrigi sentimentale, curios de tot ce se urzește în inimi și alcovuri, scrie *Prințesa de Clèves*, *Legăturile periculoase*, *Adolphe* sau *René*, avînd ca decor doar camere și ca personaje doar *triunghiul* veșnic al iubirilor imposibile ; Bastardul popular, care exploatează din abun-

Scanned with CamScanner

denţă misterele naşterii şi care, mergînd drept la ţintă, îi răzbună pe toţi cei de condiţie umilă aducîndu-i la culmea puterii cu ajutorul unor răsturnări demne de basm ; creatorul marilor Familii imaginare în care se refac neîncetat viaţa şi moartea, autorul Fiziologiilor şi Comediilor umane, care zămisleşte enorme populaţii romaneşti, prefiră lumi, şi nu-şi găseşte măsura decît atribuindu-şi atotputernicia demiurgului ; rivalul puterii paterne, paricid în intenţie care nu vede pe lume decît taţi şi fii şi se condamnă pe sine însuşi sub chipul unui popor fictiv de demoni ; în sfîrşit, dacă există un sfîrşit în această succesiune de metamorfoze, inventatorul Procesului fără judecător şi martori, în care pedeapsa sancţionează un delict necunoscut şi o greşeală pe cît de indiscutabilă pe atît de nemărturisită —, dar o evocare schiţată astfel n-ar oferi decît o ordine înşelătoare, căci dacă e adevărat că fiecare romancier se deosebeşte de ceilalţi prin modul în care îşi amplifică sau diminuează una din temele dominante ale „romanului“ său familial, nici unul totuşi nu rămîne fidel în mod exclusiv unui singur motiv (poate doar la nivelul estetic cel mai simplu), astfel încît opera Bastardului constă întotdeauna mai mult sau mai puţin într-un amestec de intenţii în care socialul, sentimentalul şi psihologicul se întrepătrund mereu (de aici imperfecţiunea vechilor sisteme de clasificare : cu unele rare excepţii, nu există „romane de analiză“ care să nu fie în acelaşi timp istoria unei ascensiuni sociale sau a unei tentative de acces la o formă oarecare de putere). Bastardul vrea tot ceea ce lumea reală oferă poftelor nemăsurate ale imaginaţiei şi noi ştim că în asta constă specificul lui ; dacă ar fi singurul stăpîn acolo unde se elaborează imaginile consolatoare ale copilăriei lui nedepăşite, el ar trăi în fiecare carte destinată să-l răzbune totalitatea nelimitată a aspiraţiilor şi renegărilor sale.

Dar indiferent de expansiunea sa considerabilă în secolul al XIX-lea, şi de vitalitatea care este chezăşia îndelungatului său succes, totuşi niciodată nu domneşte singur, el trebuie mereu să ţină seama pînă la un anumit

Scanned with CamScanner

punct de exigențele vîrstei anterioare, de care rămîne parțial legat. Cel mai adesea realismul Bastardului nu este decît o veleitate rezonabilă, căreia i se opun în mod activ niște rămășițe arhaice puternice, un ideal care se afirmă zgomotos, dar care se cucerește numai printr-o luptă surdă împotriva Copilului găsit și a mitologiei sale indestructibile. Literatura romanească din secolul al XIX-lea reflectă la toate nivelele producțiilor sale această luptă latentă a celor două vîrste psihice diferite de la care operele primesc o ținută și un stil propriu, deși doctrinele nu țin cont deloc de aceste trăsături în postulatele lor estetice. Originalitatea romancierului depinde mult mai puțin de unghiul de vedere sub care consideră tematica oedipiană obișnuită decît de modul în care rezolvă *formal* conflictul mereu deschis dintre cele două tendințe infantile ; sau, mai exact, perspectiva originală nu este altceva în acest caz decît expedientul formal la care recurge romancierul pînă la urmă în lupta sa fățișă împotriva dublurilor sale opuse, sau în căutarea unor noi compromisuri.

În afara celor cîteva cazuri de romane zise „de analiză“ și a versiunilor celor mai populare ale foiletonului familial, unde Bastardul este singurul care aranjează intrigile, romanul secolului al XIX-lea este teatrul unei lupte de influență între două mituri de atotputernicie la fel de captivante, unul care trece prin imitarea tuturor cuceririlor reale posibile sau numai imaginabile — — cuceriri de femei, putere, bani, sau o formă oarecare de prestigiu —, altul care revine cu încăpățînare la fericirea paradisului pierdut și la tentațiile utopiei. În locul unui Robinson preocupat să se debaraseze de Copilul găsit care l-a alungat din continentul uman, vedem acum niște Robinsoni realiști, împliniți, întreprinzători, puși să se încaiere în taină cu naufragiatul copilăros de care se credeau eliberați ; iar magia insulei — magie a cuvintelor și frazelor, magie a visului eliberat — ruinează sau clatină edificiul logic al doctrinelor. Iraționalul se infiltrează, cînd în temele cele mai deliberat prozaice și le submină unitatea ; cînd, cruțîndu-le conținutul, nu

Scanned with CamScanner

poate fi recunoscut decît prin modul său insinuos de a influența elementele formale ; cînd contracarează fățiș eforturile raționale ale Bastardului, expunîndu-l unor tentații periculoase, iar datorită lui povestea realistă, nuanțată cu fantastic și cu umor, capătă aparențele epopeii ; cînd, în sfîrșit, mitologia Copilului găsit nu mai este cauza conflictului, ea se închistează într-o operă izolată în care se vădește o rămășiță ireductibilă de revoltă și nostalgie. Dar, chiar dacă scrie *Comedia umană* gîndindu-se la *Căutarea absolutului,* sau chiar dacă trece de la una la alta străduindu-se de fiecare dată să potrivească măsura imaginilor imitate cu lipsa de măsură a viziunii, romanul contemporan este prins în întregime în această dialectică a lui „da“ spus lumii și a lui „nu“ spus realității care pentru orice operă însemnată reprezintă nu numai sursa unei mulțimi de idei noi, ci oarecum însăși tensiunea creației.

Scanned with CamScanner

PARTEA A TREIA

FELII DE VIAȚĂ

„În sufletul tău erai un copil nevinovat, dar mai în adîncul sufletului erai o ființă diabolică. De aceea să știi: te condamn în această clipă la înec..."

Tatăl din *Verdictul*
FRANZ KAFKA

Scanned with CamScanner

I

CĂUTAREA ABSOLUTULUI

„Eu vreau puterea în Franța".

BALZAC,
Scrisori către Doamna Hanska

Așa cum apariția lui Don Quijote și a lui Robinson în literatura occidentală este în strînsă legătură cu o situație istorică bine definită — în privința celui dintîi aberațiile sociale și spirituale cauzate de o orînduire teocratică retrogradă ; pentru cel de-al doilea revoluția burgheză a lui Cromwell și perspectivele pe care le deschide visului individual —, la fel și succesul Bastardului în secolul Istoriei și al romanului este efectiv de neconceput fără ascensiunea lui Napoleon. Aventurierul fără familie, fără avere, care, în foarte scurt timp, se încoronează singur, își instalează frații pe toate tronurile Europei pe care tot el le-a făcut vacante, și își croiește un imperiu într-o republică nou-nouță căreia abia a apucat să-i fie cetățean, aparține romanului prin toate fibrele personalității sale, el este un roman de la un capăt la altul, un roman care se făurește pe măsură ce influențează evenimentele istoriei și care pentru prima dată în epoca modernă se tipărește cu litere de carne și sînge pe țesătura însăși a realității. Omulețul neînsemnat care se dovedește atît de tare încît își transformă „romanul familial" în instrument de putere istorică, are desigur motive să exclame : „Ce roman este viața mea" ! (ar fi putut și mai bine să spună : „Ce viață este romanul meu !"), este efectiv Bastardul întruchipat, renegatul perfect care întoarce lumea pe dos înfăptuind fără scrupule și fără remușcări ceea ce semenii săi abia în-

Scanned with CamScanner

drăznesc să viseze. De aceea el devine pentru Bastardul contemporan inspiratorul, maestrul, idolul care nu-şi striveşte ci îşi ridică adoratorii ; iar pentru romanul modern este geniul eliberator a cărui activitate, la limita dintre acţiune şi vis, extinde ca niciodată graniţele imaginaţiei.

Napoleon nu inspiră romanul în sensul în care Alexandru a inspirat ciclul romanului alexandrin, procurîndu-le pur şi simplu creatorilor de poveşti o materie epică bogată, deja elaborată, ci mai curînd încurajîndu-l pe romancierul virtual în ideea că totul este posibil ; că Istoria însăşi se înclină în faţa mitului atotputerniciei infantile, dacă acesta e luat cu adevărat în serios ; în sfîrşit, că parvenitul aruncă lumea la picioarele sale dacă are curajul de a încălca legea „oedipiană“ (eroismul nefiind decît exact acest curaj), fără a se feri de consecinţele dorinţelor sale criminale. Sprijinit pe acest exemplu şi această învăţătură, romanul poate evada din cercul strîmt al camerelor conjugale în care elementara curiozitate „oedipiană“ tinde mereu să-l închidă, şi poate începe să descrie istoria mondială a cuceririlor sale.

Se înţelege de la sine că Napoleon era prea mult omul vremii sale, chiar prea Bastard, pentru a visa să-şi făurească o naştere divină, aşa cum făcuse legendarul adolescent grec a cărui amintire l-a obsedat cu siguranţă. Dar, la drept vorbind, împrejurările l-au scutit de asta ; lui îi ajungea să exploateze, în chip oarecum nevinovat (nu era dintre aceia care au trebuit să voteze moartea regelui), regicidul recent care pentru fiecare francez avea semnificaţia unui paricid colectiv, căci, în calitate de împărat ridicat pe tron prin propria voinţă, devenea automat părintele poporului vinovat, ceea ce-i permitea mai întîi să elimine din starea sa civilă acest motiv de ruşine şi ură care era numele tatălui său de sînge ; apoi să repare în avantajul său tulburările psihologice şi sociale create de conştiinţa vinovată a tuturor (a dat un împărat naţiunii paricide, rămînînd totuşi fiul Revoluţiei, care nu e şi nu vrea să fie decît fiul propriilor sale

fapte). Legenda naşterii sale nelegitime, acreditată de altfel de anumiţi istorici care nu găsesc altceva mai bun pentru a explica admiterea sa surprinzătoare într-o şcoală militară rezervată aristocraţiei, corespunde în opinia populară cu aspectul pozitiv al acestei reuşite extraordinare (ştim că în perspectiva legendei şi a mitului, eroii nu se pot naşte ca restul lumii, nici nu-şi pot petrece zilele copilăriei într-o fericire netulburată); în timp ce printr-un simţămînt tot atît de just al faptelor profunde, duşmanii Uzurpatorului găsesc din instinct mijlocul de a-l face să se simtă prost aruncîndu-i în faţă numele de Buonaparte, dovadă incontestabilă a unei origini umile care se reneagă zadarnic. Astfel, în bine sau în rău, un întreg popor se pasionează după romanul familial în care cuceritorul Europei a ştiut pentru cîtva timp să-şi înrădăcineze realitatea puterii.

La fiecare etapă a epopeii sale, Napoleon a acţionat astfel încît să realizeze punct cu punct, cu o îndărătnicie şi o temeritate fără seamăn, programul inconştient sau semiconştient al Bastardului rămas la vîrsta „oedipiană“ : din momentul în care a fost uns împărat sub numele de Napoleon, şi în consecinţă s-a debarasat de tatăl real care, aici ca peste tot, interzicea în acelaşi timp posedarea mamei şi credinţa în mitul unei naşteri distinse (faptul că a rămas orfan devreme nu-i schimbă cu nimic resentimentul), Bonaparte se erijează în şef şi tată al unei familii pe care o ridică odată cu el (lucru remarcabil pe atunci într-o familie corsicană, în care, în lipsa tatălui, acest rol revenea în mod firesc fiului mai vîrstnic); în calitatea sa de şef îşi căsătoreşte princiar surorile şi oferă fraţilor tot atîtea tronuri cîte sileşte Europa să-i cedeze, desigur nu din dragoste sau pentru a rămîne credincios unui spirit banal de familie (istoriografii săi notează în general stima mediocră pe care o avea faţă de ai săi [1]), ci pentru a satisface, literal-

[1] După Chaptal, care făcea parte din anturajul său apropiat la Sfînta Elena, i se întîmpla adeseori chiar să strige : „Oh, ce nenorocire că nu sînt bastard !“ dovadă că îşi dorea să fie, toc-

Scanned with CamScanner

mente ca într-un basm, vechea dorință de a-și închega o familie de regi care să răzbune și să consoleze pe copilul răzvrătit de durerea de a nu se fi născut „nobil". În cazul în speță, totuși, degeaba se împlinește basmul pînă în cele mai mici amănunte, nu-i suficient ca eroul să scape de cea mai mare grijă a sa, care este aceea de a întemeia, în sfîrșit, o veritabilă dinastie. Căci imperiul întîmplător pe care l-a creat prin îndrăzneală păstrează ceva din irealitatea care îl afectează tainic pe el însuși, sîngele pe care-l varsă pe toate cîmpurile de luptă ale continentului nu poate spăla pata din sîngele său plebeu, îi vor lipsi mereu originea și un rang incontestabil. De aceea, pentru a-și obține descendența regală fără de care opera sa grandioasă risca să se prăbușească, atît din punct de vedere politic, cît și în intimitatea simțămintelor sale, Napoleon a trebuit s-o repudieze pe soția lui Bonaparte, să ceară anularea căsătoriei sale umile și să se căsătorească cu moștenitoarea unui imperiu *legal*, a unui imperiu adevărat, construit pe secole de noblețe necontestată. Ginerele împăratului Austriei și tatăl regelui Romei, desăvîrșindu-și astfel „romanul familial", putea spera să compenseze sau, și mai bine, să facă uitată lipsa de măsură și fragilitatea imperiului său de parvenit. Dar aici se pare că el a împins sfidarea prea departe : această ultimă renegare a fost începutul declinului său [2].

---

mai cum presupunem noi constatînd fascinația anormal de durabilă pe care o avea asupra lui tematica mitului infantil. Cf. *Dosarul Napoleon*, Marabout Université, Paris, 1962.

[2] Plecînd de la considerații orientate alt fel, dar legate tot de „romanul familial", Freud simțise că repudierea Josefinei era, pentru Napoleon, un moment psihic decisiv. După el, Napoleon rămăsese afectiv legat de imaginea fratelui său mai mare, Joseph care, după obiceiul corsican, se bucura de un prestigiu egal cu al tatălui. În complexul imaginilor infantile care se pot deduce din cariera împăratului, Joseph se asociază în parte cu Joséphine-soția mult timp adorată în pofida infidelităților lui, apoi repudiată fără menajamente —, și pe de altă parte cu Iosif din Biblie, care și el devine providența fraților săi după ce a fost

Scanned with CamScanner

Din cauza „literalităţii" cu care a executat planurile mitului infantil, aventurierul genial care, plecat dintr-o insulă ca Robinson [1], pentru a reveni să moară pe o insulă după ce a dat foc întregului continent, a dat romanului secolului al XIX-lea cel mai formidabil impuls pe care literatura îl poate primi de la un fapt istoric brut. Înaintea lui, genul se mărginea la dormitoarele în care Bastardul intrigant îşi potolea poftele carnale şi curiozitatea ; după el, are întreaga lume drept scenă, popoare ca eroi, iar ca subiecte toate problemele ridicate de experienţa de viaţă, toate întrebările agitate de o civilizaţie clocotitoare pradă tumultului ideilor. Dar dacă exemplul lui Napoleon a deschis romanului calea către domenii de acţiune practic nelimitate ; dacă îi furnizează un contingent inepuizabil de arivişti seducători, de Bonaparţi de salon, de eroi inteligenţi, pasionaţi

---

vîndut de aceştia (Scrisoare către Thomas Mann, 29 nov, 1936, *Corespondenţă*, Gallimard 1966).

Observăm că în *Ştiinţa viselor*, Freud şi-a atribuit lui însuşi acest bizar „complex al lui Iosif" care, gîndea el, influenţase de-a lungul anilor alegerea celor mai apropiaţi prieteni ai săi. Iosif tălmăcitor de vise infailibil, Iosif vîndut de fraţii săi din cauza unui vis megaloman în care el vede luna, soarele şi stelele înclinîndu-se în faţa lui, creează deci între Freud şi Napoleon o legătură dintre cele mai neaşteptate ; e adevărat că amîndoi erau visători şi destul de puternici pentru a-şi realiza visele.

[1] De fapt, nimic mai curios decît o comparaţie între epopeea eroului istoric şi escapada eroului imaginar. Amîndoi pornesc din insula natală pentru a se ridica „prin acţiune", dar în timp ce Robinson întoarce spatele civilizaţiei, naufragiază şi este aruncat pe o insulă unde ispăşeşte timp de douăzeci şi cinci de ani enormitatea încălcărilor sale, Napoleon vrea să fie dintr-o dată organizatorul şi legislatorul lumii civilizate ; el învinge furtuna care bîntuie la plecarea sa din Corsica, şi nu întîlneşte insula fatală decît la sfîrşitul călătoriei sale fantastice, prea tîrziu pentru a putea profita de lecţie. Robinson, pus în carantină în timpul întregii sale tinereţi, are timp să se formeze şi să înveţe să trăiască, astfel că după exil nu mai cunoaşte nici un eşec. Napoleon acumulează triumf după triumf, dar, pentru că rămîne în fond acelaşi copil decepţionat şi instabil, sfîrşeşte singur pe stînca sa la vîrsta la care Robinson se vede, în sfîrşit, răsplătit pentru toate suferinţele sale.

Scanned with CamScanner

concomitent de putere și de libertate ; dacă îi întinde o oglindă în care se poate vedea rînd pe rînd sub chipul revoluționarului dezinteresat, al reacționarului invidios, al parvenitului, meschin sau ridicol, al snobului limitat —, tot exemplul lui Napoleon condamnă genul să se simtă vinovat (pe bună dreptate, în măsura în care corelează tema ascensiunii sociale cu pasiunile infracționale ale copilăriei, fără imboldul cărora nu există succes), și în consecință să pledeze cu încăpățînare pentru inocența sa, sau în orice caz pentru moralitatea sa.

•

Caracteristicile napoleoniene ale romanului se citesc mai întîi în stratul cel mai superficial al povestirii, în care situația personajului principal se rezumă la o violentă dorință de a parveni, desigur prin femei, și cît mai rapid posibil, cu scopul de a schimba în superioritate socială incontestabilă o mediocritate nativă considerată ca un blestem. Eroul, cel mai adesea un adolescent, se naște din părinți săraci sau de curînd îmbogățiți, dar obligatoriu de joasă extracție, pe care-i urăște sau îi trădează într-un fel oarecare, pentru simplul motiv că-i barează calea. Cu cît se crede mai nedreptățit de soartă, cu atît mai ferm își promite să facă rapid avere, să-și facă un nume, să devină mare — mare artist, mare savant, mare senior, mare om de stat sau, dacă trebuie, mare criminal, eroii cei mai reprezentativi ai secolului își atribuie efectiv aceste vocații diferite, unii dintre ei chiar au pretenția să le cumuleze — cu riscul de a-i zdrobi brutal pe alții sau de a-și pune în joc propria viață pentru a-și atinge scopul. Astfel, Julien Sorel, fiul unui țăran îmbogățit de pe urma unui joagăr, se hotărăște „să înfrunte de o mie de ori moartea, mai bine decît să nu facă avere", și această hotărîre, pe cît de sălbatică pe atît de vagă, îl face să ajungă într-adevăr foarte rău, nu la „o mie de morți", ci la una singură pe eșafod, unde sfîrșește conform tristului destin prezis întotdeauna fiilor revoltați. Adolescentul este încurajat în

viziunile sale ambiţioase de exemplul împăratului plebeu, al „bărbatului de foc", cum spunea Balzac, a cărui carieră „meteorică" ajunsese la un deznodămînt tragic. „De ani de zile, ni se spune, Julien nu-şi petrecea nici măcar o oră din viaţă, fără a-şi spune că Bonaparte, locotenent obscur şi fără avere, s-a făcut stăpînul lumii cu ajutorul spadei sale. Această idee îl consola de nenorocirile personale, pe care le credea mari, şi îi dubla bucuria, cînd i se întîmpla să aibă una..." În loc să muncească la joagărul familiei, Julien devorează *Memorialul de la Sfînta Elena,* această biblie a ariviştilor, consolare şi revanşă a ambiţioşilor acriţi ; de aceea capătă de la tatăl său, un ţăran meschin, grosolan, avar, rău, şi mai multe lovituri şi batjocuri. Căci Julien, se înţelege de la sine, dată fiind tendinţa sa spre „bonapartismul" romanului familial, este sau se crede neiubit, respins, umilit neîncetat de ai săi. Fraţii îl bat, tatăl îl maltratează, mamă n-are (de aceea îşi caută una pe care o poate poseda şi care poate servi în acelaşi timp calculelor sale ascunse) ; copilăria îi lasă în suflet aceeaşi amărăciune mînioasă pe care Stendhal, judecînd după ce spune dublul său literar, Henri Brulard, o cunoscuse el însuşi. „Altădată, cînd auzeam vorbindu-se de bucuriile naive ale copilăriei, de năzdrăvăniile acestei vîrste, de fericirea primei tinereţi, singura adevărată din viaţă, inima mi se strîngea. Eu n-am cunoscut nimic din toate acestea, mai mult, această vîrstă a fost pentru mine o perioadă nesfîrşită de necazuri, de *ură şi dorinţe de răzbunare neputincioase* [1]." Cauza urii acesteia şi a acestor dorinţi de răzbunare, este tatăl, bineînţeles, un tată care sub numele de Brulard sau de Sorel are mereu un chip respingător, a cărui copie fidelă e domnul de Rénal, soţul înşelat căruia Julien îi răpeşte de două ori soţia, întru-

[1] Eu am făcut sublinierea. Acelaşi Henri Brulard recunoaşte inconştient identitatea dintre paricid şi regicid : înnebuneşte de bucurie cînd află despre moartea lui Ludovic al XVI-lea.

cît, după ce și-o face amantă, încearcă s-o omoare. Adolescentul abia ieșit din copilărie nutrește pentru tatăl său o ură atît de feroce, încît nu poate să creadă că e conceput de el și își imaginează că este copil găsit: „atunci, se gîndește el, aș înțelege de ce-l urăsc atît". Mai tîrziu, oamenii cărora le trezește interesul îl consideră „fiul natural al vreunui om bogat", apoi, fără justificare, și, aparent fără alt motiv decît atracția irezistibilă exercitată asupra publicului de dedesubturile „oedipiene" ale oricărei povești interesante, îi atribuie ca tată pe un oarecare duce de Chaulnes care nu-l va recunoaște niciodată și care, raportat la ponderea sa în povestire, ar putea tot atît de bine să nu existe.

Astfel, nimic nu lipsește din scenariul tradițional; rușinea de a fi pe viață numai fiul lui Sorel, alături de ura neputincioasă față de un tată „nedemn" în toate privințele, îl împing pe Julien la făurirea legendei nelegitimității sale, expedient infantil obișnuit, singurul care îi permite să explice monstruozitatea dorințelor latente și să justifice ipocrizia cinică a renegării. Romanul se sprijină în întregime pe această fantezie, pe cît de naivă pe atît de disperată, a cărei logică, bazată pe un fapt divers banal[1], determină cu strictețe desfășurarea intrigii: Julien, însetat de răzbunare și de prețuire, seduce o femeie mai în vîrstă decît el, care, fiind maternă și pe deasupra „de origine nobilă", trebuie să poată juca multiplele roluri atribuite mamei în contextul romanului incestuos; această pasiune interzisă, hrănită și de amintirea idolului său, făcător de romane și de imperii,

---

[1] Faptul că *Roșu și Negru* nu este decît transpunerea unui fapt divers — afacerea Antoine Berthet — nu dovedește evident nimic împotriva interpretării noastre. Antoine Berthet, așa cum apare din documentele procesului său, are aceeași structură psihică cu Julien, și acționează în „romanul său familial" exact din aceleași motive. De aceea, Stendhal ia afacerea ca subiect, fără a considera necesar să-i schimbe mult datele; ceea ce nu înseamnă deloc, cum s-a pretins uneori, că n-are imaginație dar că știe din instinct locul unde romanul tuturor se confundă și îl confirmă pe al său.

Scanned with CamScanner

parvenit tot prin intermediul femeilor[1], îl duce foarte curînd la crimă, sau, mai exact, la actul criminal ratat care dovedeşte în acelaşi timp neputinţa de a acţiona şi setea inconştientă de pedeapsă. Imediat ce începe să trăiască, Julien se vede forţat, aşadar, să sufere pedeapsa capitală pe care i-o rezervă nu numai taţii coalizaţi ci şi propriile sale instanţe sufleteşti, care pedepsesc în el pe cel ce încalcă tabuurile sacre. Pierdut prin pactul diabolic pe care l-a încheiat între dragoste şi ambiţie fără măcar să fi avut timpul de a-l pune în practică, se urcă pe eşafod ca şi cum ar fi singurul loc unde îi este permis să se „ridice" — lăsînd ca unică operă şi dovadă de noblețe doar pe fiul său natural pe care, într-un anumit fel, l-a smuls aroganţei aristocraţiei.

*

Marele roman european nu va avea decît rareori simplitatea cam concisă cu care Stendhal ne oferă „romanul său familial" într-o variantă foarte exactă şi completă. Într-adevăr curînd genul va deveni mai ambiţios, adică în loc să zugrăvească într-un cadru proporţionat cu experienţa sa, pe un fond social relativ sărac, reţeaua complexă de sentimente conştiente şi inconştiente prin care Bastardul trezeşte interesul, el se lasă cîştigat de nevoia eroului de a face totul, de a cuceri totul, de a înţelege totul, pînă la a confunda *puterea de a scrie* cu *puterea de a acţiona,* şi chiar a-i conferi celei dintîi o misterioasă întîietate.

---

[1] Julien îl foloseşte pe Napoleon pe deplin conştient în calculele sale. De fapt, el o seduce pe doamna de Rénal aşa cum Bonaparte a sedus-o pe Joséphine de Beauharnais, o femeie mult mai în vîrstă decît el care, deşi metresă a lui Barras şi a altora, l-a ajutat să urce prima treaptă a carierei sale politice; apoi, el are o legătură cu Mathilde de La Môle, cu scopul de a se introduce în sferele cele mai înalte ale aristocraţiei, ca şi Napoleon care se aliază cu Casa de Austria în intenţia de a-şi consolida Imperiul; în sfîrşit are şi el un fiu pe jumătate nobil, pe jumătate plebeu, pe care-l adoră şi e obligat să-l abandoneze.

Scanned with CamScanner

În timp ce Stendhal mai găsește încă o satisfacție și poate o compensație reală a copilăriei pierdute, făcînd să retrăiască sub aspectul lui Julien Sorel sau al lui Fabrice del Dongo adolescentul care știe că a fost în străfundurile visurilor sale, fără să țintească mai sus, nici mai departe, fără a încălca prea mult nici domeniile vecine, Dickens se crede chemat să reformeze legile și moravurile, Dostoievski pozează în profet inspirat, în Messia poporului rus, iar Balzac reclamă, nici mai mult, nici mai puțin, „puterea în Franța", ca și cum voința de putere a Bastardului parvenit n-ar mai fi de domeniul ficțiunii, ci s-ar comunica direct textului scris și tipărit. De fapt, a sosit timpul cînd romanul, departe de a se mulțumi să emoționeze sau să amuze prin intermediul unor figuri „interesante", crede că poate acționa realmente făcînd să treacă în paragrafe, fraze, cuvinte, pe scurt, *în scriitura însăși,* energia debordantă, voința sălbatică de a parveni care, fiind componente ale naturii morale a eroului, rămîneau pînă atunci la nivelul *conținuturilor,* fără efect imediat asupra modelării verbale a povestirii. Personajul care plasează adjectivele, alege verbele, fabrică imaginile, capătă de acum înainte megalomania personajului a cărui istorie o povestește, astfel încît forma repetă sensul conținutului, iar romancierul lansează în același timp două mesaje identice, unul explicit, lizibil în peripețiile narațiunii, celălalt implicit, transmis numai prin suportul său material format din topică și din cuvinte.

Printre aceia care au lăsat megalomania conținutului să se propage în structura formală, trebuie cu siguranță să i se acorde un loc de cinste lui Balzac, Bastard foarte fecund, emul și el al lui Napoleon, care primul a îndrăznit să revendice pentru darul de a imagina puterea reală recunoscută în această lume deținătorilor de autoritate, conducătorilor de oameni, figurilor eminente ale gîndirii și acțiunii ajunși prin unica forță a geniului lor la o supremație necontestată. Împărat al romanului, devenit puternic printr-un inepuizabil dar al invenției, Balzac se consideră egalul, nu numai al Byron-ilor și

Scanned with CamScanner

Walter Scott-ilor, pe care totuşi îi admiră, ci al oamenilor de Stat, al savanţilor şi gînditorilor în care vede pe veritabilii suverani ai timpurilor lor. „Într-un cuvînt, iată jocul pe care-l joc. Patru bărbaţi *(sic)* vor fi avut o viaţă grandioasă : Napoleon, Cuvier, O'Connell, iar eu vreau să fiu al patrulea. Primul a trăit viaţa Europei ; el şi-a inoculat armate ! Al doilea a îmbrăţişat globul ! Al treilea a întruchipat un popor ! Eu voi fi purtat în minte o societate întreagă !..." Astfel, populaţia *Comediei umane* are acelaşi grad de existenţă, aceeaşi demnitate ca şi popoarele istorice asupra cărora Napoleon sau patriotul irlandez şi-au pus amprenta ; ea formează un univers complet, tot atît de viu, tot atît de bogat în fenomene observabile ca şi lumea naturală căreia Cuvier i-a descris şi clasificat speciile. Să porţi în minte o asemenea societate înseamnă să împlineşti faptele eroice ale celui mai mare cuceritor, să înfăptuieşti opera celui mai mare om de stat, să pui în slujba omului descoperirile celui mai mare savant ; înseamnă a concentra în tine esenţa geniului şi chiar să depăşeşti toate geniile active ale Istoriei, întrucît acestea, oricît de mari ar putea fi, nu au în raport cu absolutul decît o putere efemeră, limitată la un singur domeniu, în care ele trebuie să învingă în plus rezistenţa mereu imprevizibilă a pasiunilor, precum şi neajunsurile naturii şi legilor ei. Într-un cuvînt, pentru a relua firul calculelor balzaciene, autorul *Comediei umane* este mai puternic decît personajele neobişnuite printre care îşi acordă un loc, căci dacă reuşeşte, este sigur că va domni ca stăpîn absolut la adăpost de orice surprize şi răsturnări de situaţii, asupra unor oameni, unei naturi, unor fapte şi efecte care, fiind izvorîte din mintea sa, nu riscă să-i aducă vreodată nici o dezminţire.

În ciuda avantajelor de toate felurile care o fac foarte căutată, gloria literară nu reprezintă aşadar scopul ultim al lui Balzac, ea nu este decît un mijloc printre altele pentru a atinge gloria veritabilă, singura care asigură o poziţie unică deasupra oamenilor şi timpului. Dealtfel, Balzac nu s-a dedicat meseriei de scriitor

Scanned with CamScanner

pentru a-și satisface o nevoie fundamentală, el a abordat-o mai degrabă pentru puterile exorbitante, pe care un ambițios, dacă este asemenea lui, suficient de vizionar, crede că le-ar putea conferi acestei meserii. Proust, căruia nu-i lipseau motivele să se intereseze de Balzac, și care a făcut-o cu simpatia puțin scandalizată ce i-o inspira în general un anumit fel de trivialitate, i-a reproșat cu aprindere că „pune absolut pe același plan triumfurile vieții și ale literaturii" — ceea ce este adevărat, și-l poate șoca pe un artist scrupulos, dar nu e deloc surprinzător din partea unui om a cărui întreagă operă nu exprimă decît o voință de putere neînfrînată, prea puțin rafinată printr-o „sublimare" grosolană. „Vulgaritatea sentimentelor lui este atît de mare, spune Proust, încît viața n-a putut să-l ridice. Chiar și după ce a trecut de vîrsta la care debutează Rastignac, a avut ca scop în viață satisfacerea celor mai josnice ambiții, sau cel puțin le-a amestecat atît de bine cu alte scopuri mai nobile, încît este aproape imposibil să le separi". Pentru Proust, scandalos este mai întîi faptul că Balzac a îmbătrînit fără să învețe nimic, „viața nu l-a ridicat"; apoi a menținut intactă pînă la moarte legătura fatală între dragoste și ambiție care, în cărțile sale, este în fond unicul subiect. Cu un an înaintea morții, pe punctul de a ajunge la realizarea marii sale iubiri de o viață, prin căsătoria cu Doamna Hanska pe care o iubea de șaisprezece ani, îi vorbește surorii sale în acești termeni: „Gîndește-te, Laure, nu-i puțin lucru, dacă vrei la Paris, să-ți deschizi saloanele și să primești elita societății, să fii pe picior de egalitate cu tot ce e mai distins, și să găsești, în chip de gazdă, o femeie rafinată, impunătoare ca o regină, de obîrșie ilustră, înrudită cu cele mai bune familii, spirituală, cultă și frumoasă. *Ar fi unul din cele mai bune mijloace de dominație* pentru cine ar vrea să-l utilizeze..."[1]. Nu ne-am fi putut aș-

[1] Cf. Proust: *„Impotriva lui Sainte-Beuve"*: „Sainte-Beuve și Balzac". Ultima frază e subliniată de mine.
(Balzac, *Corespondență*, Ed. Univers, 1978, pag. 560 — n. tr.)

Scanned with CamScanner

tepta de la Bastard la un autoportret, mai exact, „făcătorul de roman" s-a trădat prin fiecare cuvînt, pînă şi prin această redundanţă cu care Balzac cere mereu să mărească preţul şi luxul obiectelor pe care le descrie *(o femeie impunătoare ca o regină, de origine ilustră, înrudită cu cele mai mari familii, spirituală etc.)*. Scrisoarea, care s-ar spune c-a fost scrisă în mod intenţionat pentru a ilustra părerea noastră, continuă pe acelaşi ton cinic şi naiv, cinic, poate, numai datorită naivităţii : „Ce vrei, pentru mine, afacerea asta, lăsînd la o parte sentimentele (insuccesul m-ar ucide moral), este ori-ori, sau totul sau nimic. Inima, spiritul, ambiţia nu vor în mine altceva decît ceea ce urmăresc de şaisprezece ani : dacă această imensă fericire îmi scapă, nu mai am nevoie de nimic. Nu trebuie să crezi că-mi place luxul. Îmi place luxul de pe strada Fortunée cu toate accesoriile sale : *o femeie frumoasă, de origine nobilă, bine situată şi cu cele mai bune relaţii*[1]." Ca viitor soţ al doamnei Hanska, Balzac foloseşte exact limbajul pe care-l împrumută, dealtfel, şi lui Rastignac, lui Lucien de Rubempré, lui de Marsay, sau oricăruia din ariviştii săi de hîrtie. Dovadă că rămîne înainte de toate un „făcător de roman" hotărît să transforme în fapte conţinutul elementar al mitului infantil şi că, nevoia de a scrie nefiind mai importantă pentru el decît dorinţa de a desăvîrşi „romanul familial" *al vieţii sale*, el nu poate avea acces deplin la lumea *închisă* a literaturii.

Proust a văzut foarte bine că trivialitatea lui Balzac, trivialitate naivă şi simpatică, deşi fără scuză în faţa tribunalului artei, provine direct din această confuzie între faptul de viaţă şi faptul scris, împotriva căreia el însuşi se credea suficient de prevenit (prin intermediul unei teorii a scriiturii care trebuia să-l apere de acest amestec), dar atunci cînd deploră faptul că un geniu atît de original şi de viguros este deseori atins de un fel de cusur sau infirmitate estetică, el cedează gustului criticii clasice pentru antinomii (fondul inspirat, forma

[1] Balzac o subliniază.

Scanned with CamScanner

alterată de vulgarități), ceea ce îl împiedică să înțeleagă în acest caz că geniul și trivialitatea sînt cele două fațete ale aceleiași vocații, și că departe de a-și dăuna reciproc, se înțeleg perfect în vederea unei singure realizări : concurența cu starea civilă, fecundă în cel mai înalt grad în ceea ce privește exploatarea romanului familial, și trivială în privința artei, întrucît arta, la drept vorbind, nu intră niciodată în concurență cu nimic. Nu există un Balzac genial care, din cînd în cînd, tinde supărător către trivialitate ; ci un „făcător de roman" consecvent, împins de conformația sa psihică să scrie, în lipsă de altceva mai bun, disperat de a nu-și putea realiza planurile ; un Bastard captiv al materialității visurilor sale care, rămas, cum spune Prous „la semiînălțime, prea himeric pentru viață, prea materialist pentru literatură", prinde chip așa cum este în *Comedia umană*, transmițînd textului, și ignoranța sa congenitală în privința artei, și măreția viziunii sale.

Bastardul care inspiră aproape singur ciclul balzacian se deosebește esențial prin aceea că nu scrie deloc pentru a produce valori literare — că asemenea valori există independent de toate celelalte criterii nu pare nici măcar să-i treacă prin cap —, ci pentru a pune în circulație valorile însești ale vieții, redîndu-le pe cît posibil în bogăția și varietatea lor. Spre deosebire de un Flaubert, de exemplu, care nu vrea să țină seama de realitate decît „pentru uzul unei iluzii de descriere", el nu aparține literaturii decît în măsura în care poate crea obiecte asemănătoare, capabile să trezească și poate chiar să satisfacă niște pofte adevărate. Astfel, ceea ce-l exaltă în faimoasa idee a „întoarcerii personajelor" — idee fecundă, într-adevăr, datorită căreia *Comedia umană* numără optzeci și cinci de romane sau nuvele terminate —, este faptul că alimentează iluzia romanescă cu materialul care îi sporește intensitatea și durata ; că atenuează neputința romanului izolat de a imita suficient continuitatea mediilor și legăturilor reale ; pe scurt, că asigură mai temeinic puterea romancierului asupra cititorului făcîndu-l să creadă în „continuitatea", în „na-

Scanned with CamScanner

turaleţea" a ceea ce are sub ochi. În ziua în care Bastardul balzacian se hotărăşte să aplice sistematic principiul „întoarcerii", nu se gîndeşte nici o clipă să întrebe dacă această inovaţie poate provoca o emoţie literară mai pură, mai profundă, sau mai adevărată ; el ştie numai că are nevoie de ea pentru a prelungi romanul dincolo de cuvîntul „sfîrşit" ; pentru a arunca în spaţiu o populaţie agitată asemănătoare cu o societate adevărată ; pentru a crea familii, avînd între ele legături multiple de rudenie, de sentimente, interese şi tot atîtea conflicte cîte este capabilă familia omenească să producă ; pentru a face să se nască şi să moară mulţimi, unind patosul martorului plin de simpatie cu perfecta indiferenţă a naturii faţă de dramele cotidiene ; pentru a prinde vieţi, una cîte una în plasa unor evenimente presupus neprevăzute şi imprevizibile ; pentru a amesteca, în fine, Istoria cu poveştile lui şi a juca astfel pe lîngă public rolul creatorului atoateştiutor, atotputernic, divin, singurul ce se potriveşte setei sale imense de dominaţie.

Cu siguranţă, ideea „întoarcerii" este genială, şi se înţelege că Balzac a primit-o ca pe o revelaţie(din acest punct de vedere, dealtfel, el a făcut şcoală printre scriitori foarte diferiţi, îi amintim numai pe Zola şi Proust). Căci e adevărat că personajele *Comediei umane* şi-au dobîndit în literatura romanescă mondială un loc privilegiat ; ele „ies" din cărţile respective, tocmai aici este defectul povestitorului, dar e un defect cu care cititorul se acomodează foarte bine, dacă e dintre aceia ce iubesc cărţile mai ales pentru lucrurile „adevărate" pe care le găsesc în ele, cu un relief, o autenticitate, o greutate umană care le înrudesc mai degrabă cu nişte oameni cunoscuţi decît cu persoane imaginate. Îi cunoaştem pe Rastignac, Bianchon, Diane de Maufrigneuse, Blondet, Bixiou, Nucingen, Vautrin ca şi cum i-am fi frecventat mult timp ; sau, mai exact, credem că îi cunoaştem pentru că numele lor, citate mereu în conversaţiile anturajului lor fictiv, aşează între ei şi cititor ceva asemănător cu o adevărată familiaritate. Totuşi, privindu-i de

Scanned with CamScanner

aproape, mulți nu prea sînt mai mult decît un nume, mai ales cînd e vorba de cei mai suspuși. Cine s-ar putea lăuda că reconstituie trăsăturile lui Desplein, Finot, Bixiou și ale atîtor altora care nu sînt deloc persoane neînsemnate, ci notabilități foarte reprezentative din societatea balzaciană ? Și, în fond, ce se știe despre Horace Bianchon, acest medic căruia însuși Balzac i-a uitat caracterul imaginar, pînă acolo încît, se spune, l-a chemat în ajutor în timpul agoniei sale, decît că după ce fusese un student înfometat la pensiunea Vauquer, a devenit celebru și a forțat ușa saloanelor ? De fapt, numeroși oameni trec încolo și încoace prin *Comedia umană* fără să fie necesare pentru înțelesul povestirii, ei nu apar evident decît pentru titlurile lor, pentru situația socială sau pentru merite în vreun fel excepționale ; sînt figuri fade, menite să trăiască mai puțin prin ele însele, decît să facă parte dintr-o adunare distinsă, să caracterizeze un mediu, să situeze un personaj cunoscut, să îngroașe rîndurile somităților[1]. În general, frecvența aparițiilor unui personaj balzacian nu este de-

---

[1] Trebuie notat că emfaza lui Balzac privind personajele sale, detaliile greoaie pe care le dă asupra înfățișării lor, îmbrăcămintii, rentelor, dotelor, nu spun adeseori prea mult ; uneori face să se vadă mult mai puțin decît imprecizia exact calculată, rezerva răutăcioasă a unui Kafka cu privire la ale sale. La urma urmei, arpentorul *Castelului*, poate eroul cel mai puțin descris din toată literatura, și cel mai puțin tipizat, are o fire psihică și morală mai exact conturată decît cele mai numeroase personaje „eminente" ale *Comediei* al căror rol constă mai ales în „umflarea" enumerărilor. Teoria lui Lukacs, care opune realismul social al lui Balzac, bazat pe o intuiție justă a raporturilor de clasă și acționînd prin asta, fantasticului abstract al lui Kafka, martor al unei atitudini asociale, egoiste, fără vaioare pentru o „conștientizare", se sprijină de fapt pe o naivitate (ideea convertibilității faptului literar în fapt de experiență). Aceasta era și iluzia lui Balzac, care descrie de exemplu un apartament somptuos îngrămădind toate indiciile de lux și bogăție, ca și cum obiectele descrise ar fi din același aluat cu obiectele concrete și ar putea să satisfacă prin ele însele pofta generală de a poseda. La Kafka obiectele, foarte rare, sînt pentru bucuria literară a cititorului ; la Balzac într-un fel se pot folosi sau consuma.

loc proporţională cu precizia viziunii care i-a dat naştere, ea corespunde mai tainic nevoii de a semnala anumite poziţii privilegiate, căci Bastardul nu creează niciodată destui oameni importanţi, minunat de frumoşi, fabulos de bogaţi, miraculos de înzestraţi (fie şi pentru a face rău sau a comite crime : Nucingen, linxul, este numit „Napoleonul Băncii", Vautrin „Napoleonul ocnei"). Dar oricum, e întotdeauna o plăcere să regăseşti aceşti oameni de roman, care, anulaţi mai degrabă decît evidenţiaţi în patosul descrierilor, ştiu totuşi atît de bine să-şi impună personalitatea psihică şi morală ; înfăţişarea vagă a chipurilor lor nu ne împiedică să nutrim pentru ele tot felul de sentimente, o indulgenţă puţin agasată pentru Lucien de Rubempré, o admiraţie amestecată cu spaimă pentru Vautrin, milă pentru Coralie, aversiune pentru doamna d'Espard care se răzbună atît de josnic pe Lucien, puţin dispreţ faţă de baronul de Nucingen pentru că, de cînd îl tot auzim vorbind, ar fi putut şi el să scape de păsărească lui cumplită. Aceste sentimente perfect adecvate — în sfîrşit, acelea pe care le-ar putea avea pentru Rastignac sau Lucien, amanta lor, sora lor, mama lor — n-au, evident, nimic de-a face cu literatura, dar Balzac e foarte mulţumit, ele sînt exact ceea ce-i trebuie pentru a-şi asigura credulitatea cititorului, pentru a avea astfel o nouă confirmare a puterii sale.

Personajele care circulă astfel de la o carte la alta, fără ca plecările şi sosirile lor să fie întotdeauna serios motivate, se mai bucură de un privilegiu remarcabil care contribuie la ştergerea contururilor proprii ficţiunii. Odată dobîndit statutul de oameni „cunoscuţi", datorită reapariţiei lor în povestiri în care, în principiu, n-au ce căuta, dar al căror nivel se ridică numai datorită notorietăţii acestora, intră ei înşişi în raport cu adevăratele celebrităţi, în calitate de discipoli, de egali sau de rivali, ca şi cum în mod firesc s-ar afla pe picior de egalitate cu toţi cei pe care epoca îi considera oameni eminenţi sau personaje cu oarecare prestigiu. Nu asistăm desigur la întîlnirea personajului istoric cu confra-

Scanned with CamScanner

tele său livresc — a lui Nucingen cu Rothschild, de exemplu —, asocierea este pur nominală, dar deseori repetată, și în mod necesar la superlativ, ceea ce e suficient pentru a i se intensifica efectul. Desplein și Bianchon sînt egalii lui Claude Bernard, Dupuytren și Laennec ; Daniel d'Arthez și Canalis sînt numiți împreună cu Lamartine (Canalis fiind totuși un fel de dublură a acestuia în domeniul literar al *Comediei)* conducătorii cei mai reprezentativi ai mișcării poetice contemporane ; Nucingen, la începuturile sale l-a cunoscut pe baronul de Rothschild, iar dorința de a-l imita, de a-l depăși chiar, l-a împins în cariera sa prodigioasă ; Corentin a lucrat cu Fouché, de fapt el și acolitul său Peyrade au jucat în evenimentele istorice recente un rol tenebros desigur, dar a cărui dezvăluire va explica multe perioade din Istorie rămase misterioase : „În această cameră cu aspect banal (aceea a lui Corentin) se uneltiră planuri, se luară hotărîri care ar furniza anale bizare și drame curioase, dacă zidurile ar putea vorbi. Aici s-au analizat din 1816 în 1826 imense afaceri. Aici au fost descoperite, în germene, evenimentele care aveau să treacă peste Franța..." (cu alte cuvinte, nu oamenii politici, ci *personajele lui Balzac* au făcut Istoria țării). În plus, romancierul nu susține singur această teorie, eroii înșiși și-o însușesc ca pe un excelent mijloc de a trece drept altceva decît niște creații ale spiritului : „Cînd dumnezeu vrea, îi scrie Lucien de Rubempré lui Vautrin, chiar înainte de a se sinucide, aceste ființe misterioase sînt Atila, Carol cel Mare, Mahomed, sau Napoleon ; dar cînd le lasă să ruginească pe fundul oceanului unei generații, aceste instrumente gigantice nu mai sînt decît Pugaciov, Robespierre, Fouché, Louvel sau abatele Carlos de Herrera (Vautrin). Adio așadar, adio, ție care, pe drumul cel bun, ai fost mai mare decît Ximenez, mai mare decît Richelieu..." Proust, comentînd această scrisoare extravagantă, atît de caracteristică fondului de obsesii din care se detașează marea frescă balzaciană, critică confuzia care se instalează aici, imperceptibil, între persoana eroului și a naratorului povestirii : „Lucien prea vorbește ca Balzac,

el încetează de a fi o persoană reală, distinctă de toate celelalte". E cît se poate de adevărat din punct de vedere al legilor estetice, dar în optica „romanului familial" — optică neapărat preliterară, se ştie —, Lucien e cît se poate de îndreptăţit să folosească aceleaşi procedee ca autorul lui, deoarce trăieşte şi el în lumea superlativului, vrea şi el să aibă mereu din toate numai ceea ce e mai bun, ceea ce e mai mare, mai frumos, mai rar. Dacă din nenorocire pentru el a fost determinat să se asocieze şi să se compromită cu Vautrin — cum era mai rău —, trebuia măcar să se poată convinge înainte de a muri că sinistrul său protector avea stofă de Napoleon sau de Richelieu şi că, de acolo, din hrubele crimei, poate totuşi suporta comparaţia cu cei mai mari nesupuşi (de fapt, Vautrin tratează cu oamenii de stat de pe picior de perfectă egalitate, şi sfîrşeşte cu binecuvîntarea tuturor, în postura unui „mare" poliţist).

Reîntoarcerea personajelor, concluzia sistematică între figurile româneşti şi corespondenţii lor istorici, veşnica infiltraţie a ficţiunii în analele realului, acumularea însemnelor puterii şi a celor mai ostentative avantaje sociale — toate aceste procedee îl ajută pe Bastard să-şi compună decorul de măreţie — pozitivă sau negativă, dar în orice caz indiscutabilă — în care îi va face să evolueze neobosit pe semenii săi, parveniţi precum el, capabili ca şi el de orice josnicie şi de orice compromis pentru a smulge de la societate avere, titluri, haruri pe care naşterea nu li le-a conferit. Căci aceasta este tema majoră, ca să nu spunem unica raţiune a existenţei acestei povestiri în optzeci de episioade care trebuie să-i permită lui Honoré Balzac să se îmbogăţească, să ajungă nobil, să-şi cîştige titluri de glorie *în viaţă* (pseudonimele sonore cu care îşi semnează primele opere lasă să se prevadă *de*-ul pe care şi-l acordă ulterior, tocmai cînd începe să-şi îndeplinească marele său proiect), trăind în acelaşi timp prin procură totalitatea aventurilor omeneşti care pot fi concepute, de la cele mai umile pînă la cele care se petrec în sferele privilegiate ale Destinului. De aceea nu i se poate reproşa, aşa cum face Proust cu grija

Scanned with CamScanner

sa pentru coerență, că se identifică cu Lucien de Rubempré, pînă acolo încît îi împrumută propriile lui idei, ba chiar și „trucurile" lui de romancier. Lucien este plămădit din carnea și din sîngele său, autorul îl creează după chipul încîntător al tînărului care ar fi vrut să fie el — frumos, poet, seducător înzestrat cu toate harurile, laș desigur și slab ca un copil sau ca o femeie, dar aruncat dincolo de obișnuit prin forța pasiunilor fatale pe care le stîrnește în jurul lui. Nu-i de mirare că o asemenea figură nu vorbește întotdeauna atît de independent pe cît cere rigoarea estetică : în fond, ea n-are o existență separată, ci doar realitatea interioară a dublului fascinant pe care Bastardul balzacian îl reeditează mereu în speranța să se despăgubească pentru iluziile sale pierdute.

Comedia umană abundă în tineri de această categorie excepțională — provinciali necioplițiți grăbiți să devoreze Parisul, intelectuali nevoiași și roși de orgoliu, perfect conștienți de geniul lor, de la care așteaptă gloria, „lei" înfometați, *dandy* indolenți și profunzi pregătindu-și o carieră fulgerătoare de oameni de stat în ciuda vieții lor particulare scandaloase — absolut toți avînd îndatorirea să ridice la maximum potențialul visurilor lui Balzac, visuri de mărire venite din negura vremii, visuri nerealizabile și mereu convingătoare care își păstrează farmecul în ciuda vîrstei, a experienței, a rațiunii omului matur. În inventarea acestor tineri parveniți, naivi sau șmecheri, îndrăgostiți sau cinici, creduli sau blazați, romancierul se arată într-adevăr neobosit, dar în zadar a multiplicat variantele și nuanțările cu scopul de a schimba pe cît posibil de fiecare dată compoziția fizică și morală a tipului inițial, nu poate evita ca dublurile lui încîntătoare să nu-și trădeze originea printr-o asemănare suspectă, care merge pînă acolo încît uneori pot fi confundați unul cu altul. Prin Henri de Marsay, Eugène de Rastignac, Lucien de Rubempré, Felix de Vandenesse, Maxime de Trailles și cîți alții mai puțin marcanți, Balzac nu încetează să-și remanieze propriul său autoportret, ca și cum multiplicîndu-se la infinit în imagini, ar crede că poate schimba, în sfîrșit, cursul destinului său. Această

repetare, legată de plăcerea intensă de a visa, pe care o dovedeşte proliferarea figurilor, şi de insatisfacţia nu mai puţin profundă provocată de visul neîmplinit, este motorul cel mai puternic al ciclului de povestiri care a fost numit *O mie şi una de nopţi* a Occidentului, şi poate secretul oricărui romancier fecund.

Henri de Marsay poate fi considerat şeful acestei generaţii de Bastarzi leneşi şi nerăbdători să parvină, pe care împrejurările, mai mult decît caracterul lor, îi fac să ajungă rău sau îi ridică pînă la onorurile supreme, pînă la cele mai înalte responsabilităţi (de Marsay devine prim-ministru sub monarhia din Iulie, Rastignac devine subsecretar de stat în ministerul lui, apoi ministru al Justiţiei). Eroul din *Fata cu ochii de aur* are o origine şi o evoluţie în conformitate deplină cu ceea ce se poate deduce din fulgerătoarea sa ascensiune : Bastardul foiletonului familial nu şi-ar fi scris altfel biografia dacă i s-ar fi cerut, în orice caz nu i se întîmplă nimic care să nu fie în aranjamentul şi în termenii *conveniţi* (contemporanii nu sînt chiar atît de vinovaţi că l-au pus pe Balzac pe acelaşi plan cu Eugène Sue : latura de foileton a unei bune părţi din povestirile sale putea să mascheze diferenţele de rang, ba chiar putea influenţa judecata unui romancier înnăscut atît de remarcabil ca Dostoievski). Frumos de pică, „natural în maniere", „cu sînge curat, o piele de fecioară, un aer blînd şi modest, o talie fină şi aristocratică, mîini foarte frumoase", Henri este (să destăinuim secretul), un copil al iubirii, fiul natural al lordului Dudley şi al celebrei marchize de Vordac", cu alte cuvinte un Bastard autentic care îşi va desfăşura în toată amploarea firea contradictorie a celor născuţi cum nu trebuie, înainte de a ajunge la avere şi la postul de conducere care, pe timpul său, era echivalentul regalităţii. Mama lui Henri a fost căsătorită de amantul său cu un bătrîn gentilom numit domnul de Marsay, „un fluture decolorat şi aproape stins" care recunoaşte copilul „în schimbul uzufructului unei rente de o sută de mii de franci, definitiv atribuită fiului său presupus..." „Bătrînul gentilom a murit fără să-şi cu-

noască soția. Doamna de Marsay s-a căsătorit apoi cu marchizul de Vordac ; dar înainte de a deveni marchiză, ea s-a preocupat prea puțin de copilul său și de lordul Dudley..." Iată deci familia tipică a romanului familial oedipian, „familie întîmplătoare", după denumirea găsită de Dostoievski, în care totul este aranjat pentru a permite eroului să devină creatorul propriei sale vieți, o viață liberă, capabilă să încalce și să depășească ordinea umană. Copil părăsit, necunoscîndu-și nici mama, nici numele celui care i-a dat viață, „bietul Henri de Marsay nu-și va găsi un tată decît în acela care de fapt nu era obligat să fie. Paternitatea domnului de Marsay fusese în mod firesc foarte incompletă" ; de aceea, încredințat la început unei bătrîne surori a tatălui presupus, apoi unui abate erudit, alcoolic, ateu și pe deasupra foarte interesat de cei o sută de mii de franci rentă, micul Adonis crește fără să încerce vreodată „vreun sentiment obligatoriu", și această absență totală a legăturilor este șansa nemaiauzită a viitoarei sale suveranități. Contrar lui Don Juan, cu care are în comun faptul că nu crede „nici în bărbați, nici în femei, nici în dumnezeu, nici în diavol", el va obliga viața să-i suporte farmecul, fără să riște în schimb nici cea mai mică pedeapsă (să observăm totuși că moare tînăr și, ca Balzac, la scurt timp după ce se căsătorise).

Dacă realismul cu care Balzac se laudă nu este întotdeauna așa de riguros cum sîntem înclinați la început să credem — ba nici pe departe, vom vedea îndată din ce motive psihologice decisive —, aici în schimb, în ciuda sau mai exact din cauza tentei de foileton a peripețiilor, trebuie să recunoaștem că-și merită din plin numele, cel puțin în ceea ce privește realitatea subiectivă, observabilă numai pe dinăuntru. Căci în această poveste pe cît de extravagantă pe atît de convențională, unde poncifurile cele mai neverosimile ale folclorului romanesc au trăsături foarte îngroșate, totul este riguros adevărat, desigur nu cu privire la fapte, ci din punctul de vedere al „familiei întîmplătoare" în care Balzac însuși a trăit drama banală și mereu nouă a copilăriei chinuite.

Scanned with CamScanner

Cu un tată foarte puţin distins care semăna cu generozitate bastarzi în jurul său ; cu o mamă adulteră notorie al cărei amant, un gentilom din vecini, era în văzul lumii prietenul casei ; o soră tînără pe care o iubea cu pasiune, şi cu atît mai mult, fără îndoială, cu cît mama nu arăta faţă de copiii ei legitimi decît indiferenţă ; un frate mai mic (numit Henri, ca şi viitorul conte de Marsay) a cărui ilegitimitate era clară pentru toţi şi care pe deasupra era singurul obiect al dragostei materne —, micului Honoré nu-i lipseau desigur motivele serioase, doar observînd mediul său imediat, pentru a crede în sugestiile cele mai îndrăzneţe ale „romanului său familial". Mai întîi el era îndreptăţit să presupună că un copil născut din adulter era înzestrat ca atare cu o graţie deosebită care te obligă să-l iubeşti (el însuşi şi sora sa Laura îl iubeau cu tandreţe pe Henri, ei n-au încetat, dealtfel, să-l protejeze şi să încerce să repare încurcăturile în care el se vîra veşnic). Apoi, dacă avea fraţi cam peste tot, care nu-i purtau numele, şi chiar lîngă el unul care-i purta numele în mod legal fără să se fi născut din acelaşi sînge, avea motive mai temeinice decît putea în general să aibă micul Bastard imaginar, ca să-şi pună întrebări despre legalitatea propriei naşteri şi să le rezolve fără mari scrupule în sensul tendenţios al visului său „oedipian" (întrucît Henri poartă numele tatălui meu şi nu-i este fiu, cine-mi garantează mie, că eu, Honoré, port numele tatălui meu adevărat ?). Deci, pe de o parte, copilul provenit din adulter e dotat cu o putere într-un fel magică, făcînd situaţia nelegitimă deosebit de invidiată ; dar, pe de altă parte, oricine poate fi nelegitim, date fiind îndoielile care în general, şi mai ales în această familie, afectează ideea însăşi de paternitate şi filiaţie. Graţie ajutorului imaginaţiei infantile, gata mereu să retuşeze în mod avantajos ireversibilul, Honoré îşi însuşeşte privilegiile în aparenţă imense ale fratelui mai mic, fără a pierde totuşi drepturile dobîndite ale fiului legitim. Dar punctul de plecare al întregii operaţii rămîne realitatea tulburătoare a unei „familii întîmplătoare" deosebit de îndoielnică şi care, văzută cu

Scanned with CamScanner

ochiul unui copil precoce și neliniștit, aduce ficțiunii elementul de realism solid, gustul lucrurilor concrete și al plauzibilității pe care-l va păstra pînă în cele mai grave excese („Niciodată, spune foarte just R. Judrin [1], vreo minte sănătoasă n-a fantazat mai mult" sau invers, niciodată vreun fantast nu s-a dovedit mai rezonabil, să ne gîndim, de exemplu, la povestitorii germani). Micul făcător de roman care își atribuie o stare civilă problematică — problematică în toate cazurile dar în special în familia Balzac — pentru a-și remania oarecum *rezonabil* biografia, va deveni romancierul atotputernic capabil nu numai să creeze nenumărate vieți, ci și să concureze unica instituție investită cu puterea de a da nume indivizilor și a legaliza filiațiile. Mai mult decît o achiziție tardivă a artei și gîndirii, celebra concurență a stării civile este, dacă se poate spune, un vechi obicei, o practică arhaică ale cărei resurse Balzac le-a exploatat din abundență de-a lungul anilor hotărîtori ai preistoriei sale intelectuale, cu mult înainte de a fi putut și de a fi știut să formuleze ideea.

Henri de Marsay și tinerii parveniți care-i seamănă reprezintă, așadar, în *Comedia umană* șansa nemaipomenită de a-și putea atribui o naștere neobișnuită, șansă pe care micuțul Honoré nu putea decît s-o invidieze la mezinul Henri pentru toate avantajele ei — incomparabilă putere de seducție, creștere a forței și libertății — ai cărei beneficiari sînt în mod automat favorizați. Henri și Honoré de Balzac, amîndoi înnobilați prin particula pe care fratele mai mare o va pune într-o zi la numele său [2], se unesc în această figură de seducător încîntător, bărbat

---

[1] Cf. *Encyclopaedia Universalis*, articolul despre *Balzac*.

[2] Se știe că primele cărți scrise cu numele său sînt semnate Honoré Balzac. Cum unii îi reproșau că și-a inventat subit o particulă, după 1826, Balzac s-a apărat argumentînd că inițiativa venea de la tatăl său, un gentilom de viță veche provincială care și-ar fi reluat titlul legitim. (Cf. Prefață la *Crinul din vale*). Totuși, explicația nu e prea convingătoare. În sfîrșit, admite că se numește de Balzac după cum și domnul Arouet s-a numit de Voltaire („El visa să domine secolul său, și iată o prestiință care-i legitimează toate îndrăznelile").

Scanned with CamScanner

prin forţă, femeie prin graţie şi frumuseţe, care subjugă fără efort toate creaturile pentru că el însuşi, eliberat de orice constrîngeri afective născute fatalmente din legăturile de sînge, nu este *creatura* niciunei fiinţe vii. Devenit în imaginaţie copilul adulterin care de fapt era fratele său, Honoré creează un alt Henri, un Bastard adevărat de data asta, căruia natura şi societatea îi împart cu dărnicie darurile lor chiar în măsura în care, născut în afara gradelor de rudenie oficiale, întrerupe scandalos lanţul generaţiilor. „Crescuse în împrejurări secrete care-l investeau cu o imensă putere necunoscută. Acest tînăr avea în mînă un sceptru mai puternic decît regii moderni, aproape toţi struniţi de legi pînă şi în cele mai mărunte dintre dorinţe. De Marsay exercita puterea autocratică a unui despot oriental. Dar această putere, atît de stupid exercitată în Asia de oameni lipsiţi de discernămînt, era înzecită de inteligenţa europeană, de spiritul francez cel mai viu, cel mai ascuţit din toate instrumentele înţelegerii... Această invizibilă influenţă asupra lumii sociale l-a investit cu o majestate reală, dar tainică, fără emfază şi închisă în sine. Avea despre sine, nu părerea pe care Ludovic al XIV-lea putea s-o aibă despre sine, ci aceea pe care cel mai orgolios dintre Califi, dintre Faraoni, dintre regii persani care se credeau de o rasă divină, o aveau despre ei înşişi, atunci cînd îl imitau pe dumnezeu acoperindu-şi chipul înaintea supuşilor lor sub pretext că privirile lor provocau moartea..." Majestate tainică, imensă putere necunoscută, sentimentul de a fi mult mai puternic decît despoţii Orientului — care, într-adevăr, nu se putuseră lăuda că au subjugat Parisul —, toate acestea, de Marsay le datorează faptului că e bastard şi copilăriei nefericite, care-l autorizează să-l imite pe dumnezeu pînă la crimă, teribilă prerogativă a divinităţii (ucide pe loc pe primul om de care se simte ofensat).

Printre privilegiile exorbitante pe care i le aduce eroului poziţia sa de paria divin, mai este unul pe care Balzac îl evocă cu mai multă reţinere, deşi în povestirea

Scanned with CamScanner

Fata cu ochii de aur, tocmai el este resortul unei misterioase serii de evenimente. În „familia întîmplătoare" în care s-a născut Henri, legăturile de rudenie sînt atît de prost cunoscute, atît de ipotetice, încît favorizează în chip firesc și scuză într-o mare măsură, apropierile incestuoase. Lordul Dudley, asemănîndu-se desigur în această privință cu Bernard-François Balssa, zis Balzac, nu și-a bătut capul „să-și anunțe copiii de rubedeniile pe care li le făcea peste tot", așa încît Henri habar n-are de existența surorii pe care o va descoperi într-o bună zi, în preajma vîrstei de douăzeci de ani (într-o situație din cele mai scabroase la urma urmelor, întrucît această soră, care-i pică din cer, nu este altceva decît rivala lui pe lîngă *Fata cu ochii de aur*, deoarece o sechestrează cu gelozie nebună pentru a o împiedica să cunoască dragostea vreunui bărbat). Date fiind împrejurările, hazardul putea foarte bine să-l facă pe Henri să se unească cu fiica Lordului Dudley, și în acest caz nu el, ci tatăl său adevărat ar fi purtat întreaga responsabilitate a incestului, fie și numai datorită înspăimîntătoarei sale frivolități („Cine este acest tînăr frumos ? Fiul meu ? O, ce nenorocire !"). La fel Honoré, dacă ar fi într-adevăr Bastardul care se vrea și crede că este, ar putea, fără să se simtă vinovat, să cedeze înclinației secrete pentru Laure, sora mult-iubită pe care nu încetează s-o urmărească în toate Laure-le chemate mai tîrziu să-i aducă fericirea și să-i facă educația sentimentală (Laure de Berny, Laure Sallembier, Laurence de Montzaigle, Luare d'Abrantès, atîtea „surori" predestinate prin numele lor să reînvie o afecțiune infantilă interzisă iar în contextul transferului „oedipian", atîtea mame cucerite de la niște tați detestați [1]). Totuși, Henri de Marsay nu comite

---

[1] „Nu este remarcabil, spune R. Judrin *(op. cit.)* că majoritatea afinităților lui Balzac cu femeile sînt adunate într-un singur prenume ?" Remarcabil, într-adevăr, dar și foarte explicabil în această familie întîmplătoare în care împrejurările favorizau legăturile incestuoase și încurajau copiii să lucreze împreună la același „roman familial" (se știe, dealtfel, că Laure de Surville a colaborat la anumite opere ale fratelui său

incestul fratern care ar fi în logica situației, nu poate pentru că autorul, mizînd pe el pentru a-și realiza cele mai mari speranțe de mărire, nu e înstare să-i pregătească pedeapsa supremă pe care o antrenează automat încălcarea „oedipiană" (Oedip trebuie să fie rege și copleșit de onoruri cînd Destinul îl va lovi). Actul incestuos va fi așadar deviat de la țintă, el va avea loc, desigur, dar cum s-ar zice printr-o persoană interpusă, în chiar trupul acestei misterioase *Fete cu ochii de aur*, care, iubindu-i pare-se pe toți copiii Lordului Dudley fără să facă vreo deosebire între ei, aparține în același timp și fratelui și surorii, creîndu-se astfel echivalentul unei situații incestuoase, mai compatibil cu marile proiecte ale eroului, dacă nu cu exigențele moralei comune. *Fata cu ochii de aur* va plăti cu viața incestul indirect la care ia parte nevinovată ; la sfîrșit ea va fi înjunghiată, nu de Henri, deși acesta premeditase s-o omoare și abia în ultima clipă a pierdut ocazia, ci de această Euphémie care, neavînd vreun loc important în sfera înaltă a ambițiilor balzaciene, putea fi sacrificată fără probleme [1].

Bineînțeles că Bastardul *Comediei umane* nu are nevoie să reunească toate condițiile „familiei întîmplătoare" pentru a-și îndeplini complet programul. Rastignac, de exemplu (a cărui soră se numește și ea Laure), are o stare civilă aparent fără pată ; el nu e Bastard decît

---

și i-a „împrumutat" niște subiecte). Autorul nu duce ideea mai departe, dar în concluzii se apropie ciudat de mult de punctul nostru de vedere: „Îți vine să crezi că Balzac și-a conceput *Comedia umană* după acest model natural, *aproape tot așa cum Napoleon, în chip mai puțin durabil, a așezat familia Bonaparte în fruntea Europei*" (sublinierea e a mea).

[1] *Fata cu ochii de aur* în general se bucură de o mare reputație printre zeloșii lui Balzac, deși povestirea în sine ține mai mult de melodramă decît de tragedie, iar emfaza, abuzul de superlative, comparațiile trase de păr (Henri domnind ca un despot oriental în Parisul anului 1820) produc deseori un efect comic. Balzac, *mare romancier, fără a fi un mare scriitor*, are darul de a visa foarte nimerit, la fel cu toți cei care s-au aventurat destul de departe de ei înșiși pentru a se frige cu propriul adevăr.

Scanned with CamScanner

moralmente, în măsura în care, umilit de mediocritatea și sărăcia familiei sale, jură să facă avere cu orice preț și să folosească pentru aceasta modalitatea mult visată a „romanului familial", care este exploatarea fără limite a dragostei și puterii sociale a femeilor. Emul al lui de Marsay, dar mai puțin fantastic și mai puțin sinistru (își începe cariera devenind amantul Delfinei de Nucingen în momentul în care de Marsay o abandonează, ceea ce-l ridică aproape dintr-o dată la nivelul maestruului său), el nu dispune desigur de imensa putere ocultă pe care adevăratul Bastard o primește venind pe lume ca fiu nelegitim, în schimb, în lupta sa aprigă pentru ocuparea unor funcții are cîteva arme deloc neglijabile — frumusețe, spirit, absența totală a scrupulelor și înțelegerea cinică a mecanismelor sociale —, și îi va fi suficient, pentru a reuși să se lepede de micul provincial, care era încă pe cînd locuia la pensiunea Vauquer, să-i renege pe-ai săi, și să lanseze faimosul „Între noi doi, acum !", care reprezintă sfidarea generației sale. Cîștigă rămășagul, face o avere enormă grație îngăduinței baronului de Nucingen, soț batjocorit și mulțumit, se căsătorește cu fiica Delphinei de Nucingen după ce a fost amantul mamei mai bine de douăzeci de ani, și, continuînd să îmbine cu pricepere cariera amoroasă cu cea politică, ajunge la putere printr-o promovare spectaculoasă. Conte, pair al Franței, ministru al Justiției în 1845, asigurat cu o rentă de trei sute de mii de franci, acest „mare sforar politic", care împinge asemănarea cu Napoleon pînă la mariajul princiar al surorilor sale și la numirea tînărului său frate ca episcop, are în definitiv, o soartă mai proporționată cu dimensiunile lui umane, decît aceea a lui de Marsay, căci acesta din urmă, cu figura sa de despot oriental și cu „imensa sa putere necunoscută", nu a putut face mai mult decît să devină prim-ministru într-o monarhie constituțională, ceea ce rămîne totuși cam ridicol, dacă ne gîndim la extraordinara concentrare de putere de care dispune ; și apoi moare tînăr, ca Balzac însuși, puțin timp după căsătoria bogată care trebuia să-i întărească poziția incomparabilă.

În timp ce Rastignac, fericit în toate, iubit de zei, dacă nu cumva este el însuși un zeu, adaugă triumfurilor sociale, triumful asupra naturii, triumful celui care a știut să supraviețuiască.

Cel mai nenorocit dintre toți tinerii arivişti de rang mare în *Comedia umană* este desigur Lucien de Rubempré, care va trebui să plătească cu închisoarea și sinuciderea greșeala majoră de a-și fi renegat numele (spre marea durere a lui Oscar Wilde, conștient fără îndoială de afinitățile sale profunde cu această figură pe cît de dubioasă, pe atît de încîntătoare). Cînd atîția alți aventurieri balzacieni reușesc, Lucien este într-adevăr pierdut dinainte, nu neapărat din cauza greșelilor sale și a legăturii dezonorante cu Vautrin — legătură echivocă, sau mai degrabă destul de clară, dată fiind homosexualitatea de care fostul ocnaș făcea paradă — cît pentru faptul că a vrut chiar de la început să-și renege tatăl, pe maiorul Chardon, a cărui inferioritate socială îl umple de rușine și de umilință. Această voință de renegare care a făcut în jurul său atîtea teribile ravagii, este ea însăși mărturisirea dorințelor sale paricide; din această cauză, neacceptînd nici mezalianța mamei sale, neputînd nici să-și înăbușe remușcările după ce și-a schimbat numele, se spînzură chiar în momentul în care tribunalul uman se pregătea să-l pună în libertate.

Pentru Balzac, tentația lui Lucien se confundă cu aceea a oricărei adolescențe: „ El iubea și vroia să se ridice, dublă dorință foarte naturală la tinerii care au o inimă de satisfăcut și o sărăcie de înfruntat". E adevărat, dar de ce satisfacerea inimii și combaterea sărăciei nu sînt posibile pentru Lucien Chardon decît în cazul în care s-ar numi Lucien de Rubempré? Îi trebuie așadar un titlu pentru a-și cîștiga viața și a-și potoli pur și simplu foamea? Da, spune Balzac, care este un expert în materie, titlul înalță pe un „spirit superior" umilit, iar mai apoi pentru tinerii din generația lui Lucien, nevoia de onoruri, de titluri, de bani, este dusă la culme prin venirea democrației, regim născut dintr-un paricid și dintr-o renegare care, tocmai din cauza originii lor,

Scanned with CamScanner

stîrnesc tot felul de pofte violente : „Invitîndu-i astăzi pe toți copiii săi la același festin, societatea le trezește ambițiile chiar din dimineața vieții lor“ (să observăm cuvintele : copiii, festin, dimineața vieții — aici Balzac, ca în alte o sută de pasaje, ghicește nu numai principalele coordonate afective ale „romanului familial“, ci și legătura strînsă între democrație și romanesc luat în sens general). În această cursă nemiloasă în care societatea însăși dă exemplu, Lucien are ca ghid pe cel mai mare erou contemporan, împăratul pornit de la zero, profetul modern al „tuturor posibilităților“ al cărui cult Balzac, în ciuda convingerilor sale monarhiste, nu îl va renega niciodată : „Exemplul lui Napoleon, atît de fatal în secolul al XIX-lea prin pretențiile pe care le inspiră atîtor oameni mediocri, i se înfățișă lui Lucien, care își azvîrli cît colo toate calculele, reproșîndu-și-le...“. Tînărul frumos, căruia nu-i rezistau nici bărbații nici femeile, n-are totuși stofa Bastardului napoleonian, el presimte prea bine sensul renegării sale și își reproșează prea mult că e calculat ; tentat, dar prea poet, fără îndoială, pentru a rămîne în cinica inconștiență a unui Rastignac sau a unui de Marsay, nu va avea forța să ducă pînă la capăt povara vinovăției sale, și această slăbiciune interzisă eroului va fi cauza directă a pierzaniei sale.

Nici măcar nu e sigur că va avea curajul să se azvîrle singur în vîltoarea ambițiilor pariziene, fără intervenția unei femei care să-l modeleze. Dar doamna de Bargeton, amantă, inițiatoare sexuală și sfătuitoare maternă, după modelul Femeii căreia secolul al XIX-lea îi încredințează educația și plăcerea tinerilor (în perfect acord cu romanul „oedipian“), nu ezită să-i spulbere scrupulele chemînd în ajutor morala brutală a succesului pe care se sprijină filozofia ei personală : „Ea îl sfătui *să-și repudieze cu îndrăzneală*[1] tatăl, luînd numele nobil de Rubempré, fără să-i pese de discuțiile provocate de o schimbare pe care, dealtfel, Regele ar

[1] Sublinierea îmi aparține.

legitima-o...". Doamna de Bargeton contribuie în fond la „romanul" lui Lucien, pentru că i-a atîțat furia față de originea sa umilă, care-l cuprindea la simpla vedere a cuvîntului *chardon* [1] („Numele tatălui său, scris astfel într-un loc pe unde treceau toată trăsurile, îi rănea privirea...") și îl ajută să-și învingă lașitatea. Asociată cu Bastardul pe care vrea să-l pregătească pentru a-l face demn de a-i fi amant (din care face astfel, în propriul ei roman, un fiu incestuos), ea știe din instinct că, dacă Lucien își repudiază cu îndrăzneală tatăl, trebuie să-și găsească imediat un tată mai bine situat, în speță regele Franței, singurul care avea puterea să-i fie naș și să repare în acest fel sacrilegiul comis prin această renegare. Cu un rege în funcția de tată, în locul unui oarecare Chardon, Lucien va avea toate drepturile, la drept vorbind el le are deja grație geniului său literar, care-l așează deasupra tabuurilor moralei și îl dezleagă de toate obligațiile : „După ea, oamenii de geniu nu aveau nici frați, nici surori, nici tați, nici mame. Marile opere pe care trebuiau să le înfăptuiască le impuneau un egoism aparent, obligîndu-i să sacrifice totul grandorii lor... geniul nu depinde decît de el însuși, el era singurul judecător al procedeelor sale, căci numai el cunoștea scopul...". Pentru a-și convinge definitiv elevul, mizînd pe „profundul sentiment al neantului social în care naș-terea obscură și lipsa de avere mențin atîtea spirite superioare", ademenitoarea recurge la un ultim argument : „Dealtfel, cine pune stăpînire pe secolul său, poate lua totul, poate risca totul, căci totul îi aparține...". Îmbogățit cu aceste precepte care concordă atît de bine cu sensul machiavelic al visurilor sale, micul provincial timorat pleacă neîntîrziat la Paris ca să pună stăpînire pe secolul său și pe lumea întreagă. Căci sfaturile „reginei" d'Angoulême sînt mai tari, firește, decît morala rezonabilă a lui David Séchard, prietenul și cumnatul lui Lucien care, deși blagoslovit cu un tată execrabil, a optat împotriva renegării. David, alt avatar al lui Balzac,

[1] Ciulin, în limba franceză (n. tr.).

în care romancierul reînvie omul de afaceri ghinionist ce fusese chiar el de mult, va avea veșnic soarta mediocră legată de numele și de starea tatălui său, avînd drept compensație unică speculațiile himerice ale inventatorului destinat eșecului. În loc să-și scrie propriile opere, le va tipări modest pe ale altora, cum făcea Balzac însuși pe strada Visconti înainte ca nebunia sublimă a lui Lucien să-l fi împins pe căi mai glorioase (este una din justificările secundare ale *Iluziilor pierdute*: Balzac-David își explică și scuză nereușita în calitate de tipograf prin „romanul" de aventuri în care Balzac-Lucien a trebuit să-și angajeze viața).

Dacă nu luăm în considerație decît nesfîrșita proliferare a Bastardului în *Comedia umană* — care răsare peste tot, la Paris, în provincie, în străinătate, de toate mărimile, pentru toate straturile sociale, toate vîrstele și toate profesiunile —, s-ar putea crede că Balzac se identifică fără rezervă cu acești bărbați dominatori, calculatori, jumătate Don Juan, jumătate Machiavel, care și-au întemeiat puterea pe cunoașterea *practică* a puterii duble a sexului și a banilor. Fapt este că i-a înțeles admirabil, și că relieful pe care-l capătă în comedia sa infernală i-a permis să revoluționeze romanul într-o privință esențială, căci grație realismului lor activ, el a putut înlocui emoțiile și violențele inimii, singurele materii admise pentru gen în secolul precedent, cu jocul ocult al mecanicii sociale de care inima însăși va depinde de acum înainte. Dar dacă Bastardul din el a știut să descopere resursele romanești enorme pe care le oferă observatorului modern magia neagră a banilor — magie pe care a văzut-o destul de puternică pentru a le influența pe toate celelalte inclusiv pe cele ale sexului și ambiției —, nu rezultă că el ar fi fost din fire afemeiat, om al banului, om de acțiune, și că numeroasele autoportrete în care-și dă această înfățișare trebuie să fie luate ca reproduceri fidele în sensul banal al psihologiei. Din contră, multe lucruri dau de gîndit că supremația Bastardului adult, atît de zgomotos afișată în ideologia sa, era mai mult un vis, o dorință decît o realitate certă

şi că îl ajută să poarte, în alt registru al psihicului, o luptă mai veche, mai obscură, mai periculoasă, al cărei sfîrşit putea fi sănătatea mintală sau căderea în nebunie.

Sînt într-adevăr în *Comedia umană* părţi care nu s-ar potrivi cu ansamblul, dacă ceea ce ştim despre romancier în general n-ar restabili de bine de rău unitatea (se spune, de exemplu, că Balzac era în acelaşi timp monarhist şi progresist, observator al vieţii şi „fantast" mistic şi realist, fără a găsi totuşi măcar un început de explicaţie pentru acest „în acelaşi timp"). Operele sau fragmentele în chestiune nu se identifică perfect cu grupul de povestiri publicate într-o ordine variabilă sub titlul de Povestiri, Romane sau Studii filozofice, referinţa balzaciană la „filozofie" fiind un criteriu mult prea vag pentru a stabili o legătură, deşi ne ajută destul de mult să estimăm nivelul psihic al inspiraţiei. Dar, dacă textele care contrastează cel mai mult cu restul lucrărilor nu aparţin unui grup bine definit — le mai găsim şi în alte locuri, nu numai la rubrica „metafizică", ea însăşi regrupînd elemente diverse —, le recunoaştem cu certitudine prin faptul că goana după ambiţii, întotdeauna prezentată ca o obsesie a eroului şi îndeplinită cu înverşunare, îşi schimbă aici radical metodele şi scopurile. Într-adevăr, ambiţiosul nu mai e acum un om calculat, un realist dezabuzat şi avertizat, un arivist iniţiat în forţele mecanismului social care ştie să-şi pregătească armele aşteptînd ora succesului ; ci devine un căutător de absolut, un solitar contemplativ al cărui spirit cere posesiunea unui adevăr aboslut, care să cuprindă împreună Unul şi Întregul (romanul intitulat *Căutarea absolutului* dovedeşte tocmai importanţa minoră ce trebuie acordată rubricilor lui Balzac ca principii de clasificare, căci în ciuda bizareriei arhaice a speculaţiilor sale, Balthazar Claës rămîne un Bastard fidel tipului : Absolutul său nu este decît o afacere cu baloane şi retorte, în care spiritualitatea n-are un rol cu mult mai mare în afacerile obişnuite ale celorlalţi parveniţi). Cel mai celebru dintre aceşti căutători de absolut, şi poate singurul care merită

din plin un titlu atît de grav, ne este înfățișat în *Istoria intelectuală a lui Louis Lambert,* o istorie foarte semnificativă, într-adevăr, cu atît mai mult cu cît ficțiunea nu este decît vălul ușor al autobiografiei.

Naratorul, care printr-un procedeu rar în *Comedia umană* vorbește aici la persoana întîi, a fost prieten intim cu Louis Lambert în timpul anilor de studiu la colegiul din Vendôme (colegiul lui Balzac, după cum se știe), și își povestește amintirile cu desfătarea melancolică a celui care se cufundă într-un trecut îndepărtat. Născut în 1797, din părinți săraci, tăbăcari de felul lor, care sînt deznădăjduiți că le lipsesc banii pentru a-l scuti de armată, Louis Lambert este încredințat unui unchi preot și destinat teologiei, ceea ce, în mintea părinților lui, trebuia să-l salveze de nenorocirea înrolării (specialiștii ne spun că în 1811, unul din colegii lui Balzac se numea Théodore-Louis-Lambert ca prenume, dar și că înainte de a se numi Louis, Lambert purta numele fratelui mai mic al lui Balzac, Henri). La cinci ani, Louis citise deja *Vechiul* și *Noul Testament* care i-au căzut din întîmplare în mînă ; de atunci el face înspăimîntătoare orgii de lecturi, pentru care avea, de altfel, un fel de har : „Ochiul său cuprindea șapte sau opt rînduri dintr-o dată iar spiritul său le aprecia sensul cu o rapiditate egală cu aceea a privirii sale... Memoria lui era miraculoasă...“ Într-o zi cînd copilul tăbăcarului, îmbrăcat sărăcăcios, aproape în zdrențe, stătea într-un parc cu una din cărțile sale care îl preocupa profund, a fost efectiv *găsit* de doamna de Staël, dușmana declarată a lui Napoleon, care arată imediat pentru Louis un viu interes, amestecat, e adevărat, cu puțină spaimă (constată că el citea *Cerul* și *Infernul* lui Swedenborg, la doisprezece ani !) : „Doamna de Staël vru să i-l smulgă lui Napoleon și bisericii pentru a-l reda nobilului destin, care spunea ea, îl aștepta, căci îl socotea deja un fel de nou Moise salvat din ape...“ Marea doamnă a literaturii franceze, care joacă aici rolul prințesei egiptene din *Biblie,* sau a zînei protectoare din povești — e totuna —, îl duce așadar pe protejatul său la colegiul iezuiților din Vendôme, pentru a-l pregăti să

urmeze drumul ciudat şi periculos pe care ea îl presupunea a fi cel al unui „adevărat vizionar".

Nimeni nu va pretinde că Balzac a fost întotdeauna foarte riguros sau foarte norocos în alegerea imaginilor sale, nici pe departe, dar aici trebuie să admirăm perspicacitatea, siguranţa intuiţiei cu care atinge dintr-o dată adevărul infantil cel mai bine ascuns. Căci Louis e cu adevărat un nou Moise, un Copil găsit profetic, care, rămas fără părinţi şi eliberat astfel de cea mai puternică dintre legăturile omeneşti, trăieşte la acelaşi nivel cu absolutul în pustietatea înspăimîntătoare a spiritului. Marcat de donquijotismul care nu lipseşte niciodată din acest gen de misiuni, el este, absolut în toate, negativul Bastardului napoleonian (chiar dacă e împrumutată din povestea adevăratului Théodore-Louis-Lambert, ideea de a fi „găsit" de doamna de Staël e, din acest punct de vedere, genială) ; nu că ar fi mai puţin lipsit de măsură în ambiţiile sale, din contră e nebun de mîndrie (şi chiar nebun pur şi simplu, printr-o altă intuiţie exactă a autorului), dar aspiraţiile sale nu trec prin lume şi prin instituţiile ei(doamna de Staël a contribuit să-l îndepărteze de ele, pentru că a vrut să-l smulgă celor două principii instituţionale care erau Biserica şi Napoleon), el trece din capul locului mai presus sau dincolo de ele, pentru a le domina de la înălţimea pe care i-o acordă vizionarului ştiinţa secretă a Unităţii. Aşadar rolul său este acela al unui gînditor singuratec, care evită deopotrivă femeile, bărbaţii, prietenii, duşmanii, pentru a trăi ca un egoist absolut, în contact nemijlocit cu marii profeţi ai spiritualităţii („*Gloria* îmi spunea el, *este egoismul divinizat*" [1]).

În contrast cu parvenitul balzacian, care admiră în Napoleon un model pe măsura sa, care să-l încurajeze în goana lui pasionată după situaţii şi onoruri, micul Moise găsit de doamna de Staël se identifică fără nici o ruşine cu Iisus, Mahomed, Swedenborg, maeştrii sublimi

[1] Sublinierea îmi aparţine.

Scanned with CamScanner

cu care, în împrejurări favorabile, crede că poate deveni egal : „Din cei treizeci și trei de ani ai lui Iisus, numai nouă sînt cunoscuți ; existența lui obscură i-a pregătit viața de slavă. Și mie îmi trebuie deșertul !“ Ca toți profeții, are o copilărie miraculoasă, știe totul, înțelege totul, reține tot ce a citit, recreează trecutul oamenilor după experiențele propriei sale vieți interioare și reinventează toate filozofiile. Înzestrat pentru singurătate și ascеză, are viziuni, vise prevestitoare, recunoaște locuri pe care nu le-a văzut niciodată, pătrunde dintr-o singură privire în profunzimea fenomenelor celor mai misterioase. Tot ca profeții și ca sfinții, își reneagă fără remușcări tatăl și mama, se condamnă să trăiască în pustiu, unde nu întîlnește „poate nici prieteni pentru a-l consola, nici dușmani care să-i ofere prilejuri de agitație“ (două lucruri a căror utilitate Bastardul știe întotdeauna s-o aprecieze) și se leapădă de orice dorință omenească cu scopul de a pregăti în el condițiile unei glorii spirituale extraordinare (principala fiind bineînțeles renunțarea de bună voie la viața sexuală).

În chip de Copil găsit clasic, ale cărui „forțe se rezumă încă din cea mai fragedă vîrstă la jocul simțurilor sale interioare“, Louis Lambert e conștient de splendoarea sa supraomenească așa cum suferă de inferioritatea lui socială, „eram prea jos și prea sus“, spune el în limbajul obișnuit al misticului, care-i confirmă sfințenia. Trecînd neîncetat de la o extremă la alta cu mobilitatea psihică ce-l caracterizează pe vizionar, nu se îndoiește totuși că va deveni celebru (cuvîntul celebritate distonează puțin într-un asemenea context, dar îi aparține), și, pînă atunci, cultivă stările de extaz, iluminările și somnul cataleptic care trebuie să-l ajute să cucerească cea mai rîvnită dintre toate cunoștințele : aceea a mecanismelor secrete și a „generării gîndirii“. „Dar, spune Balzac, această hotărîre a marilor spirite nu este, atunci, pentru unele dintre ele efectul unei vocații ? Nu caută ele să-și concentreze forțele într-o tăcere îndelungată, *pentru a ieși din ea capabile de a conduce lumea prin*

Cuvînt şi Acţiune[1] *?*" În ciuda tonului interogativ ales aici de istoriograful copilului minune — precauţiune oratorică de înţeles pentru că, de fapt, Balzac vorbeşte despre sine însuşi, nu ne putem înşela asupra scopului pe care Louis îl urmăreşte prin meditaţiile şi experienţele sale extatice : în fond, nu este vorba decît de a conduce lumea, desigur nu extorcînd societăţii bunurile derizorii care sînt rangul şi banii, ci ajungînd asemenea lui dumnezeu printr-o cunoaştere perfectă a legilor fizice şi spirituale ale Creaţiei. Aceasta e revanşa obişnuită a Copilului găsit, care pretinde să substituie misterului procreării pe care nu-l înţelege, cunoaşterea metafizică a „generării" întregii gîndiri.

Cu toate acestea, Louis Lambert n-are forţa sufletească cu care eroicul Don Quijote întoarce spatele lumii întregi şi înăbuşă în sine, în numele viziunii sale sublime, pînă şi ultima chemare a instinctului şi a raţiunii. Vine o zi cînd tentaţia absolutului nu mai are puterea de a-l reţine departe de Paris, departe de dragoste şi de femei, departe de rivalităţile sociale şi de miile de tulburări prin care viaţa se recunoaşte peste tot ; el spune aşadar adio „pustiului", împins aparent de ambiţii mai normale şi de dorinţa de a depăşi natura lui arhaică pentru a furniza societăţii un Bastard normal, sau, cel puţin, prezentabil. Într-un cuvînt, se hotărăşte să părăsească „cealaltă parte", cum se poate imagina că Balzac a făcut, fiind adolescent, într-un moment de criză asemănătoare. Parisul îi rezerva primirea crudă care-l aşteaptă în general pe provincialul balzacian aruncat brutal în afara mediului său ; el trăieşte aici trei ani cu un franc pe zi, întîlneşte nişte tineri tot atît de săraci ca şi el care par că-i împărtăşesc aspiraţiile, le prezidează chiar *Cenaclul,* şi se străduieşte să aducă puţină claritate în propriile-i idei — lucru dificil, datorită amestecului curios de ştiinţă, misticism şi filozofie care stă la baza acestora —, dar cu toate acestea nu prinde rădăcini în această societate pariziană, pătimaşă şi iritată în acelaşi

[1] Sublinierea îmi aparţine.

timp, în care simțurile și spiritul se atîță reciproc. Neobișnuit cu lumea, handicapat de fragilitatea sa psihică, de îndelungata castitate și de calitățile pe care le-a dobîndit în „pustie", Louis nu e în stare să reziste acestui aflux de senzații : cînd într-o seară, la Teatrul Francez, vede lîngă el în timpul unei reprezentații o femeie atît de frumoasă și provocatoare, atît de atrăgătoare și inaccesibilă — care, bineînțeles, aparține altuia — este brusc cuprins de dorința irezistibilă de a o omorî. Reușește cu greutate să-și înfrîneze impulsul, dar cade într-o criză de demență ucigașă, care marchează începutul alienării sale.

Faptul că dorința de a ucide e legată la el de imposibilitatea de a poseda o femeie — imposibilitate explicată la suprafață prin ascetismul la care-l condamnă scopurile sale, iar în profunzime printr-o viață psihică extrem de arhaică, rămasă mult sub nivelul „oedipian" unde se înnoadă și se deznoadă conflictele maturității —, Louis Lambert îl dovedește în relațiile amoroase cu Pauline de Villenoix, femeia dorită cu ardoare care, tocmai pentru că întrunește toate calitățile visate de el, devine cauza involuntară a sinuciderii și nebuniei lui. În beția primei iubiri, el crede că simte în el capacitatea de a accepta lupta virilă, iar prin aceasta apropierea de viață. „Voi ști, spune el, să alerg pe drumul onorurilor și ambițiilor, așa cum alții se tîrăsc" (a alerga în loc de a se tîrî este iar *prea mult*-ul care arată incapacitatea de a trăi într-un spațiu comun, în concordanță cu timpul). Această goană după onoruri nu va avea loc, deși Pauline are tot ce trebuie pentru a-l ajuta — frumusețe, spirit, avere, iubire pasionată. Louis este pierdut iar Pauline, fără să știe, contribuie la pierzania lui pentru că el e incapabil s-o vadă ca pe o femeie în carne și oase, ea pe care a ridicat-o de mult timp la rangul de înger, fără a fi din nou cuprins imediat de dorințele sale ucigașe : „și acum, scrie el tinerei femei pe punctul de a se căsători cu ea, pot să-ți mărturisesc că în ziua în care am refuzat mîna pe care mi-o întindeai cu o mișcare atît de grațioasă, eram într-unul din acele momente de nebunie cînd te

gîndeşti la o crimă pentru a poseda o femeie. Da, dacă aş fi simţit delicioasa atingere pe care mi-o ofereai, tot atît de puternic pe cît răsuna vocea ta în inima mea, nu ştiu unde m-ar fi condus violenţa dorinţelor mele." Astfel, acolo unde Bastardul normal „se tîrăşte" pe drumul onorurilor, dar cucereşte prin luptă deschisă obiectul rîvnit al dragostei sale, Louis Lambert „goneşte" şi nu înţelege posesia decît ca pe o crimă. Nu-i de mirare deci că iminenţa căsătoriei sale îl aruncă într-un abis de spaime în care se va scufunda : văzîndu-se neputincios din cauza naturii sale criminale, sau condamnat să omoare de logica neputinţei sale, disperarea îl împinge la încercarea „de a aplica asupra propriei sale persoane operaţiunea căreia Origene a crezut că-i datorează talentul său", altfel spus, să se castreze. Bineînţeles această tentativă e împiedicată în ultimul moment, nu-i va fi hărăzit nici măcar să-şi salveze opera cu preţul sacrificiului virilităţii sale. Cu toate acestea îşi va atinge scopul pe o cale ocolită, aceea a nebuniei, care, exilîndu-l pe veci în deşertul visurilor sale, îl va scuti, în sfîrşit, de căsătorie.

Dacă n-ar exista între Balzac şi Louis Lambert decît o coincidenţă şi spaţii comune, afinităţi de gust (pentru lectură de exemplu) şi o evidentă similitudine de temperamente intelectuale, poate că ar fi exagert să vorbim de o autobiografie sau chiar de o experienţă intimă a autorului. Dar între ei este mai mult, Balzac o spune în modul cel mai elocvent posibil împrumutîndu-i personajului corpul său, trăsăturile feţei, talia, proporţiile, pînă şi acea particularitate — „gîtul scurt" — al cărei sens i se părea atît de curios dovedit de fiziognomonie (oamenii mari au „gîtul scurt, poate pentru că Natura vrea ca la ei inima să fie mai aproape de creier"). Louis are un cap „de o mărime remarcabilă", „părul său, de un negru frumos şi bogat buclat, dădea o graţie de nespus frunţii sale... Dar era greu să te mai gîndeşti la figura lui, de altfel neregulată, văzîndu-i ochii, a căror privire avea o minunată varietate de expresii şi care păreau dublaţi de un spirit..." Capul enorm al geniului, ochii magnetici,

Scanned with CamScanner

o grație nespusă, totul se potrivește în această descriere la care Balzac se oprește cu plăcerea voluptoasă a unui Narcis hipnotizat de propria sa oglindă : este un autoportret perfect, iar Louis Lambert este fără îndoială Balzac, așa cum se vede el — frumos, genial, pe cît de nefericit pe atît de admirabil, necunoscut în ciuda aureolei de glorie —, făcînd să reînvie atît pentru sine cît și pentru cititor imaginile tulburi ale copilăriei sale exaltate.

Copilul minune pe care romancierul adult îl contemplă astfel de la distanță, cu o nostalgie și o admirație marcate de o superbă naivitate, este Îngerul, care-l întărește pe Balzac în credințele sale confuze într-o lume supranaturală : „În această stare de forță și de slăbiciune, de grație copilărească și de putere supraomenească, Louis Lambert este ființa care mi-a dat ideea cea mai poetică și cea mai adevărată despre creatura pe care noi o numim *înger*...“ Fire angelică, făcută să trăiască în zonele aride ale esenței, Louis devine totuși un pericol teribil, îndată ce nu mai poate fi vorba de pregătiri pentru *a guverna lumea prin Cuvînt și Acțiune*, ci de a se impune realmente ca un bărbat capabil să aibă femei, să-și țină un rang, să se adapteze vremii și să fie artizanul răbdător al unei opere. Louis, contemplativ și neproductiv, specialist dar șomer al Întregului inefabil nu este și nu poate fi decît o promisiune de glorie înșelătoare ; visul său de atotputernicie supraomenească [1], în care absolutul se oferă în harul unei clipe, dincolo de timp și de efortul de a trăi, sfîrșește neapărat în nebunie, crimă, moarte,

---

[1] Dacă am ezita să luăm în considerație ad litteram dorințele de atotputernicie supraomenească, de nemurire, și de eternitate care sînt mereu legate de autodivinizarea Copilului găsit, anumite păreri ale romancierilor, care au evident capul pe umeri, ar putea să ne convingă că această ezitare nu e deloc justificată. Dacă-i dăm credit lui Maxim Gorki — și acesta ar putea fi crezut, dat fiind ceea ce știm, despre onestitatea sa intelectuală —, Tolstoi, foarte bătrîn, striga uneori în prezența tînărului secretar care-i nota ideile : „Și dacă Natura ar face o excepție pentru mine !?“ (făcîndu-l adică realmente nemuritor). Tolstoi

şi, lucru şi mai rău, pentru creatorul conştient de vocaţia sa, în neantul sterilităţii (Louis Lambert lasă un *Tratat despre voinţă* care rezumă şi anticipă toate filozofiile, dar nepublicabil şi neterminat, lăsînd posterităţii doar acest nimic care este o capodoperă necunoscută). Cine o face pe îngerul, ajunge fiară, se ştie, şi cum se întîmplă adeseori în mitologii, fiara se schimbă repede în demon. De aceea Balzac n-are de ales : dacă vrea să trăiască, să iubească, să scrie şi să cucerească prin literatură nemurirea pe care Louis n-a posedat-o vreodată decît în vis, trebuie ca îngerul-demon al tinereţii sale să fie exorcizat, sau, şi mai bine, nimicit.

Nu ştim cum a repurtat Balzac acest triumf lăuntric asupra tendinţelor sale patologice grave — tendinţa spre crimă, sinucidere, automutilare — al căror tablou clinic foarte exact îl dă în istoria lui intelectuală (criticii s-au extaziat întotdeauna în faţa acestei exactităţi clinice, fără a îndrăzni să se întrebe de unde proveneau cunoştinţele autorului în acest sens). Dar noi putem s-o deducem din locul important şi în acelaşi timp excentric pe care-l ocupă autobiografia în *Comedia umană*, operă gigantică pe care a cucerit-o din greu, zi cu zi, cuvînt cu cuvînt, pe fondul neliniştitor al propriei sălbăticii. Dement, în asemenea stare încît celebrul Esquirol însuşi renunţă la orice speranţă de a-l vindeca, Louis se sinucide, ca o concluzie logică a bolii sale, concluzie nelipsită însă de un anumit sens pozitiv, întrucît din moartea sa tragică se naşte prozaica familie a Rastignac-ilor, cu care Balzac se va identifica de aici înainte pentru a

---

nu era nebun, dar Copilul găsit, refulat în timpul îndelungatei sale activităţi literare de Bastard, triumfa la sfîrşit, şi se întorcea să-l ispitească, (ceea ce explică tendinţele puritane ale ultimei părţi din opera sa şi predicile furtunoase împotriva genului romanesc). Într-o manieră generală totul se petrece ca şi cum romancierul înnăscut ar fi *scutit de nebunie* printr-o luptă interioară susţinută de Bastardul înrădăcinat în timp, şi Copilul găsit fixat cu încăpăţînare la marginea realului, sau mai exact, ca şi cum ar fi trebuit să fie un nebun destul de cuminte pentru a deveni romancier.

Scanned with CamScanner

uita beatitudinile malefice ale paradisului său pierdut. În această privință, *Istoria intelectuală a lui Louis Lambert* poate fi considerată ca descriere a unui fel de vindecare spontană : recunoscînd la timp pericolul mortal care-l pîndea dacă dădea frîu liber megalomaniei sale inițiale, a luptat împotriva lui însuși, pentru a-și reduce ambițiile la proporții mai umane ; și de acum încolo, în loc să încerce dobîndirea cunoașterii totale prin practica sistematică a dereglării (stări cataleptice, viziuni, prevestiri, etc.), se va strădui să fie un nebun foarte cuminte care descrie lumea *în detaliu,* chiar dacă se epuizează menționînd toate variantele posibile ale existenței, toate tipurile morale, toate organizările sociale pe care le poate înregistra ochiul omenesc (de fapt s-a și extenuat cu adevărat). Dar, bineînțeles, vindecarea nu este completă, moartea literară a lui Louis Lambert nu e suficientă s-o consolideze, uneori vindecarea pare chiar incompletă, căci Copilul găsit este prin natura sa indestructibil, e un strigoi pe care nu-l putem nimici pe de-a-ntregul, o fantomă experimentată în jocurile magiei care știe să profite de cele mai mici slăbiciuni pentru a-și restabili vechea tiranie. Mort la 25 septembrie 1824, Louis Lambert face turul de forță de a reveni în *Comedia umană* în 1825, pentru a-și expune teoria sa despre viața și iconografia ideilor. Tur de forță datorat, fără îndoială, unei inadvertențe a lui Balzac — una dintre acelea la care-l expune prea des sistemul rigid al „reîntoarcerilor", dar care tocmai de aceea capătă sensul clasic al uitării freudiene ; este un compromis prin care autorul ajunge să nu părăsească definitiv Îngerul căzut pe care a trebuit să-l ucidă. De aceea, fantoma lui nu va înceta să-l chinuie ; în ciuda idealului ei pînă la un anumit punct perimat, va mai orienta și dezorienta de multe ori cursul reveriilor autorului.

Independent de pasajele în care reapare normal sub numele său, de exemplu în *Iluzii pierdute,* unde prietenii și discipolii săi îi evocă amintirea —, Louis se reîntoarce mai mult sau mai puțin vizibil ori de cîte ori Bastardul care îl moștenește este determinat dintr-un motiv oare-

Scanned with CamScanner

care să cedeze puţin teren sau chiar să părăsească provizoriu scena. Povestirea intitulată *Capodopera necunoscută*, ca omagiu adus *Tratatului despre voinţă*, cunoscut numai de către Balzac, este incontestabil opera lui, măcar în parte ; îl recunoaştem sub trăsăturile lui Frenhofer, pictorul nebun, căutătorul de absolut care, vrînd să pătrundă misterul artei şi „generării" ei, lasă ca singură dovadă a geniului său cîteva lucrări frumoase pierdute într-o groaznică mîzgăleală şi nişte elevi inconsolabili. Tot el o creează pe Séraphita, îngerul swedenborgian, bărbat pentru femei, femeie pentru bărbaţi, nesupus legilor gravitaţiei şi sexualităţii, care trece printre oameni ca o adiere pentru a-l edifica pe Bastardul terestru, demonstrînd în acelaşi timp şi materialitatea sufletului şi preafericita atemporalitate a cărnii. În sfîrşit, Louis intervine pretutindeni unde observatorul balzacian se estompează sau se reneagă, într-o măsură suficient de mare încît să transforme părerile în fapte intelectuale, şi nuanţele descrierii în blocuri compacte de raţionamente.

E adevărat că în general Bastardul nu prea îl mai lasă să ia deschis cuvîntul, dar dacă nu mai are puterea să participe activ la elaborarea operei balzaciene — determinînd cadrul povestirilor, relaţiile dintre personaje şi natura ambiţiilor aflate în joc —, îi rămîn totuşi destule forţe ca să dicteze romanului tipic al *Comediei umane*, o parte considerabilă a ideilor sale, şi mai ales, modalitatea de folosire a materialului său formal. Acolo unde nu mai poate să ia locul Bastardului, Îngerul lui Balzac este încă apt să-l *deranjeze ;* el amestecă în afacerile cu rente şi în poveştile cu adultere viziunile mistice ale apostolului swedenborgian, speculaţiile despre materialitate şi spirit, teoriile unei ştiinţe totale, îmbrăţişînd în acelaşi timp fenomenele sensibile şi faptele supranaturale, profesiunile de credinţă metafizice, fiziognomonice, frenologice, parapsihologice —, pe scurt, tot ceea ce Copilul găsit din toate timpurile şi de pretutindeni îşi imaginează pentru a-şi satisface nevoia de a fi dumnezeu. Perspectiva observatorului riguros este aici evident puţin deformată, dar el se consolează cu uşurinţă

Scanned with CamScanner

gîndindu-se că aceste redundanțe îngerești îi amplifică și mai mult sfera dominației.

Don Quijote, de care Balzac a crezut că se debarasează — în loc să-i lase toată libertatea de acțiune, cum a făcut-o Cervantes pentru a-l înțelege și demasca — este în *Comedia umană* un fel de sufler genial, anacronic și inoportun. Astfel cînd nu are ocazia de a introduce povestirea în rețeaua autodivinizării sale camuflate în doctrină, sau cînd se simte prea deplasat, se mulțumește să influențeze pe furiș frazele aparent cele mai banale, adăugîndu-le pur și simplu cîte un „toți" și articolul nehotărît purtător de absolut care semnalează de departe supraomenescul său. Atunci, Balzac scrie: „Așa sînt *toate* femeile..." „Această ultimă frază le exprima pe *toate* femeile, femeile din *toate* timpurile și din toate țările..." „Ducele aruncă asupra doamnei Camusot una dintre acele priviri fulgerătoare prin care marii seniori analizează o *întreagă* existență și adeseori sufletul... Ah, dacă nevasta judecătorului ar fi cunoscut acest har al ducilor!" Proust se amuza mult de acest „har al ducilor", în care vedea cusurul, în definitiv simpatic, al unui romancier sedus prea ușor de limbuția sa și deloc exigent în materie de stil. Dar „harul ducilor" nu este numai comic, trebuie să-l înțelegem ca un reziduu al viziunii angelice de care Louis Lambert era favorizat odinioară; căci Louis, copilul minune, noul Moise, Îngerul fulgerat, deși a dispărut de pe scena vizibilă a *Comediei*, rămîne totuși propagatorul activ al acelui „totul imediat" și al „totului în tot", devize a căror fascinație o suportă de voie, sau de nevoie însuși Bastardul realist. Neobservat, aruncat în subteranul demoniac din care romanul își trage forțele brute, el rămîne vizionarul atotputernic care destramă cu un cuvînt opera migăloasă a observatorului critic; vizionarul pîndit de nebunie, care pretinde să stăpînească lumea într-o singură privire, ca dumnezeu, sau ca marii seniori care sînt reprezentanții lui pe pămînt; în sfîrșit, geniul excesiv care, necunoscîndu-și limitele niciodată este tentat necontenit de extremele măreției și ale neroziei.

Scanned with CamScanner

II

DIN URĂ FAȚĂ DE ROMAN

„Eu care mă simțeam mare
cît lumea..."

FLAUBERT,
Memorile unui nebun

Nu din întîmplare sau în urma vreunei rătăciri, Flaubert, mare admirator și critic sever al lui Balzac („Ce om ar fi fost Balzac, dacă ar fi știut să scrie !"), încearcă la lectura cărții *Louis Lambert* sentimentul ciudat că a trăit el însuși această „istorie intelectuală" a unui geniu excepțional, victima unei inadaptări incurabile (sentiment surprinzător la un teoretician al impersonalității, care consideră emoțiile artei ca fiind complet diferite de emoțiile vieții). El are în acest sens motive bine întemeiate, pe care le evocă amănunțit într-o scrisoare către Louise Colet, cinci minute după ce a încheiat lectura romanului : „Ai citit o carte de Balzac care se numește *Louis Lambert ?* Am terminat-o acum cinci minute : mă uluiește. Este istoria unui bărbat care înnebunește gîndindu-se la lucruri intangibile. Povestirea m-a înlănțuit cu mii de tentacule. Acest Lambert este foarte asemănător cu bietul meu Alfred. Am găsit aici frazele *noastre* (de-a lungul timpului) aproape textual : discuțiile celor doi prieteni la colegiu sînt acelea pe care le avem noi, sau analoge. E acolo o poveste care mi s-a întîmplat *mie,* cu un manuscris conținînd niște reflecții ale maestrului de studii, și care a fost furat de niște colegi, etc. Îți mai amintești că ți-am vorbit de un roman metafizic (în proiect), în care un bărbat, gîndind enorm de mult, ajunge să aibă halucinații, la capătul cărora îi apărea fantoma prietenului său, care trăgea concluzia (ideală, absolută a premiselor lumești tangibile ?) Ei bine, această idee e indicată aici iar romanul

Louis Lambert e prefața ei...“ [1] Flaubert consacră aproape întreaga scrisoare acestei asemănări înspăimîntătoare cu eroul lui Balzac, relevînd una cîte una similitudinile și coincidențele care păreau să facă din viața sa intimă împlinirea sau prelungirea unei vieți deja romanțate. Copilul Louis Lambert era legat de naratorul povestirii sale prin aceeași prietenie pasionată, aceeași comunitate de dorințe și de idei care-i uneau pe Gustave și pe Alfred Le Poittevin, copil minune, apoi poet genial a cărui moarte prematură l-a lăsat neconsolat (Alfred murise în 1848, deci cu patru ani mai înainte). Tot așa cum Louis și micul său camarad — porecliți „Poetul-și-Pitagora“ — duc o viață aparte în mijlocul celorlalți liceeni, o adunătură brutală, stupidă, trivială, căreia superioritatea spirituală nu-i inspiră decît dispreț și sarcasm, la fel și Gustave, la colegiu se retrage în sine, batjocorit de tovarășii săi de studiu, neînțeles de profesori, considerat idiot din cauza reveriilor nesfîrșite în care se scufunda neîncetat „Eu care mă simțeam mare cît lumea...“). Louis Lambert, inspirat și paralizat de neputință chiar prin excesul orgolioaselor sale viziuni, a scris un *Tratat despre voință,* capodoperă neterminată și necunoscută, care este corespondentul *Spiralei* imaginată de Gustave, rămasă și ea la nivel de proiect. Căci apropierile nu se limitează la viață : ele sînt la fel de frapante în literatură, unde Balzac și Flaubert se întîlnesc, în mod inexplicabil, pînă și în alegerea temelor și a modului de a le exprima : „Mama mi-a arătat (a descoperit ieri în *Medicul de țară o scenă identică uneia* din Bovary a mea : o vizită la o doică (eu nu citisem niciodată această carte, și nici *L(ouis) L(ambert)*. Se găsesc în ea aceleași detalii, aceleași gînduri, aceleași efecte, aceeași invenție, încît se poate crede că am copiat, dacă pagina mea n-ar fi mai bine scrisă, fără să mă laud...“ „*Louis Lambert începe,* ca și *Bovary,* printr-o intrare la colegiu, și există o frază *identică*...“. Nu s-ar putea spune

[1] Cf. *Correspondance (Corespondență),* seria a treia 1852—1854, scrisoarea către Louise Colet din 27 decembrie 1852.

Scanned with CamScanner

că este vorba aici de o influenţă în sensul banal al cuvîntului, deoarece Flaubert nu citise *Louis Lambert* cînd a conceput *Doamna Bovary*, ci de o coincidenţă mult mai tulburătoare care ne face să presupunem la cei doi scriitori existenţa unor determinări psihice asemănătoare, descinzînd din aceleaşi temeri şi aceleaşi ispite : „La sfîrşit, eroul vrea să se castreze, dintr-un fel de manie mistică. Eu am avut, în mijlocul necazurilor de la Paris, la nouăsprezece ani, această dorinţă (îţi voi arăta, pe strada Vivienne, o prăvălie în faţa căreia m-am oprit într-o seară, cuprins de această idee cu o intensitate imperioasă), pe vremea cînd am rămas doi ani întregi fără să văd nici o femeie... Vine o clipă cînd doreşti *să te faci să suferi,* să-ţi urăşti carnea, să o împroşti cu noroi, atît ţi se pare de hidoasă.“ Determinat să coboare prin lectura lui *Louis Lambert* foarte adînc în el însuşi, în acea zonă psihică intermediară unde se formau visele lui prevestitoare, extazele confuze şi presimţirile pline de spaimă, Flaubert strigă : „Ce carte blestemată ! Îmi face rău ! Cît de mult mă impresionează“, fără să pară a bănui că Louise Colet, amanta lui din acel moment, ar putea găsi penibilă sau indiscretă francheţea unei astfel de confesiuni.

Conform punctului de vedere adoptat de Sartre în *Idiotul familiei,* pentru a-l înţelege pe Flaubert, întocmindu-i într-un mod pe cît de complet pe atît de posibil dosarul „existenţial“, această lectură a lui *Louis Lambert* este evident de un interes capital, mai întîi pentru că este cauza unei profunde zdruncinări morale („m-a înlănţuit cu mii de tentacule“), apoi pentru că dezvăluie mecanismele de auto-justificare şi auto-glorificare pe care Flaubert le foloseşte de obicei pentru scopurile lui strategice. Flaubert, spune Sartre, fabulează cînd pretinde că a trăit la colegiu situaţia celor doi prieteni singuri împotriva tuturor, descrişi în povestirea lui Balzac : „Alfred şi Gustave nu se frecventau de loc la colegiu, ci la Hôtel-Dieu, şi n-au cunoscut această prietenie delicioasă şi clandestină, ca aceea a doi îndrăgostiţi care sfidează opinia publică“. Unde mai punem că Alfred Le

Scanned with CamScanner

Poittevin nu a înnebunit și că nu prea se ocupa de „lucruri intangibile". Și apoi ce înseamnă trecerea brutală de la „el" la „noi" și de la „noi" la „eu" care caracterizează această scrisoare „dezlînată" („Lambert *este* bietul meu Alfred..." „Regăsesc aici frazele *noastre*..." „E acolo o poveste care *mi s-a întîmplat mie*, cu un manuscris...). Pur și simplu : Flaubert are nevoie să identifice cuplul Gustave-Alfred cu cei doi copii ai lui Balzac întrucît aceștia, considerați idioți de către profesorii și colegii lor tocmai din cauza superiorității lor intelectuale, vin la timpul potrivit să bandajeze vechile sale răni, furnizînd o explicație glorioasă propriei sale „idiotenii". „El nu era deloc un idiot de geniu, cum i se dădea de înțeles, și cum îl făcea să bănuiască Alfred însuși, prin viața lui. Ci era un geniu pur și simplu — amploare a imaginației și profunzime în gîndire..." Aceeași nevoie îl determină să confunde propria lui persoană cu cea a prietenului mort și să-și însușească astfel calitățile intelectuale de care se crede lipsit. Alfred, identificat cu geniul necunoscut pe care-l încarnează Louis Lambert atît de poetic, devine pentru Gustave „un arac al orgoliului". „Supraviețuitorul nu încetează să amplifice meritele celui dispărut pentru a se înnobila pe sine însuși ca egal al celuilalt în ochii lumii, în ochii celorlalți și în proprii săi ochi. „Într-un cuvînt, pentru Sartre — și într-adevăr, acesta este deocamdată, ultimul cuvînt al studiului său monumental [1] — Flaubert pune în relațiile lui cu eroul lui Balzac aceleași calcule interesate, aceeași rea credință care i-au afectat dintotdeauna existența morală : el se folosește de o figură imaginară și de un mort pentru a se instala în irealitatea în care, din lipsă de putere și nevrînd să fie un bărbat adevărat într-o luptă adevărată, a ales „falsificarea".

Fără a intra în considerații de teorie psihanalitică, singurele care ar permite să se discute validitatea acestei interpretări și, mai ales, judecata de valoare de care

[1] J. P. Sartre : *L'Idiot de la famille (Idiotul familiei)*, vol. II, 1098—1099 Paris 1970 (de fapt este penultimul cuvînt, căci vol. III a apărut între timp).

Scanned with CamScanner

este mereu legată (pasivitatea fuga în imaginar, înşelătoria „existenţială" a lui Flaubert sînt clar obiectul unei reprobări), se poate observa că, dacă scrisoarea către Louise Colet ţine mai puţin de raţionament decît de visarea cu ochii deschişi — ceea ce Sartre admite, la urma urmei vorbind el însuşi de fantasme şi de o epistolă „dezlînată" —, nu e de mirare că visătorul se vede sub diferite aspecte, iar pe de altă parte condensează într-o singură figură sau imagine un număr considerabil de idei. În starea intermediară dintre vis şi realitate în care-l azvîrle lectura copleşitoare, Flaubert, apucat cu mii de tentacule şi scos realmente dintr-ale lui, capătă darul pe care-l are orice visător, de a fi în acelaşi timp sau pe rînd el însuşi şi un altul [1]; deci, de a fi Gustave, Louis, Alfred, fără a-l uita pe Balzac, întrucît acesta, scriind aproape cuvînt cu cuvînt începutul *Doamnei Bovary* a sa, formează împreună cu el, dincolo de timp şi de moarte, un fel de misterioasă entitate. În această privinţă, Flaubert deformează desigur adevărul, pentru că el nu e nebun, Alfred, cînd trăia, nu era nici nebun nici genial, la colegiul din Rouen nu existau „Poetul-şi-Pitagora", iar Balzac nu e deloc un „alter ego" al său, dar aceste diferite retuşări tendenţioase, deşi servesc îndeosebi cauza orgoliului lui, nu sînt totuşi mai puţin

---

[1] Scrisoarea către Louise Colet combină ingenios *operaţiile visului* — bazate pe condensarea, deplasarea, simbolizarea elementelor ieşite din subconştient şi *operaţiile doliului*, specie de canibalism mental, în care supravieţuitorul încorporează sau, cum spun psihanaliştii „introiectează" obiectul dragostei pierdute, şi depăşeşte astfel durerea separării ireversibile. În mod normal, obiectul „introiectat este idealizat astfel încît supravieţuitorul îşi trage din el un surplus de forţe interioare" cînd dimpotrivă este devalorizat, jalea devine morbidă şi se transformă în melancolie. Idealizarea la care recurge Flaubert în legătură cu persoana lui Alfred n-are, aşadar, nimic de-a face cu o „înşelătorie", este pur şi simplu semnul unui doliu purtat normal. Cf. Sigmund Freud: *Interpretarea viselor*, cap. VI: „Studiul visului"; de asemenea şi *Doliul şi melancolia* şi celebrul vis *Non vixit*, în care Freud joacă şi el rolul de supravieţuitor faţă de prietenii dispăruţi.

Scanned with CamScanner

adevărate din punct de vedere al ființei sale profunde, care este efectiv fascinată de „lucrurile intangibile", de absolut, de imposibil și prin asta chiar grav amenințată de dezagregare. În acest sens, el are dreptul să spună că este Louis Lambert la urma urmei, tot atît de mult cît și Balzac, care nici el nu era nebun, nici nu încercase, cu siguranță, să se castreze cu adevărat, sau mai exact că Louis Lambert întruchipează o parte din viața sa intimă, pe care trebuia s-o considere cea mai bună parte din ființa sa, dar în același timp cel mai mare pericol.

Folosindu-se de Louis Lambert pentru „a-și face" romanul conform tehnicii tendențioase a mitului familial (Louis este fratele ideal care se aliază cu el împotriva taților tiranici și mărginiți...), de fapt, Flaubert dezvăluie infinit mai multe lucruri despre adevăratul său demon decît ascunde sau falsifică pentru a se ridica în proprii săi ochi (și fără îndoială în ochii Louisei Colet, căreia asocierea Balzac-Flaubert trebuia să-i facă o deosebită impresie). Căci Louis, o știm nu este un oarecare printre nenumărații ambițioși ai *Comediei umane,* este o figură cheie, dublul obscur al lui Balzac în care se întruchipează tentația absolutului, refuzul contingențelor în numele unui ideal mistic inefabil, frica de femeie și de sexualitate, în fine, nebunia narcisistă a individului rupt de lume care încearcă să cumpere cu prețul sacrificiului virilității sale atotputernicia creației. De aceea, cînd Flaubert strigă : „Louis Lambert sînt eu !" cum va face mai tîrziu cu *Doamna Bovary*, nu cedează numai nevoii de a acoperi cu o etichetă de grandoare spirituală deficiențele inteligenței și sănătății lui (deși, în calitatea sa de romancier înnăscut este cu siguranță mai mult decît înclinat spre acest fel de modificări) ; îl determină s-o facă și descoperirea unui fapt terifiant, asemănarea sa cu eroul unei aventuri spirituale ratate cu un Copil găsit genial și blestemat care, aruncat pe veci de Partea Cealaltă, este condamnat să moară dement fără să lase altceva în urmă decît frînturi informe de gîndire. Căutătorul de absolut al lui Balzac, rătăcind la jumătatea drumului între deșertul lui Moise și utopia lui Don Quijote, e adevărat că-i

oferă lui Flaubert, cum spune Sartre, „amploarea imaginaţiei şi profunzimea gîndirii" prin care crede că poate compensa stîngăcia intelectuală şi lipsurile firii sale nesociabile ; dar cele două calităţi atît de mult dorite nu sînt în *Louis Lambert* decît însoţitoarele morţii şi ale nebuniei, chiar ele îi omoară însuşirea de a crea în măsura în care, încîntate de ele însele, epuizîndu-se în contemplarea propriei lor măreţii, ele nu duc decît la solipsismul absolut al reveriei, adică în final, la neant. Şi de fapt, Balzac nu a scris *Comedia umană* decît în măsura în care a putut să ucidă în el acest personaj nociv de prea multă puritate, sau cel puţin să-l neutralizeze constrîngîndu-l la un compromis. În epoca în care Flaubert descoperea această carte „teribilă" — avea treizeci şi unu de ani şi nu publicase încă nimic —, el nu ştia dacă va trebui, după exemplul lui Balzac, să-l sacrifice pe Louis Lambert necesităţilor *sociale* ale vieţii şi operei sale, asumîndu-şi riscul unei oarecari imperfecţiuni pentru a dobîndi abundenţa şi rotunjimea scrierilor sale ; sau dacă va trebui să-şi urmeze demonul ispititor pe căile nebătătorite ale Utopiei, cu riscul de a-şi distruge astfel posibilităţile de a crea. La drept vorbind nu o va afla atît de repede, şi această dilemă mereu prezentă în operă va fi şansa artei sale, precum şi cauza unei perpetue frămîntări. De aici teama care l-a făcut să tremure încă aruncînd pe hîrtie rînduri dezlînate, şi, în ciuda orgoliului care-l îndemna să deformeze faptele, sinceritatea aproape brutală a mărturisirii.

Pentru a o convinge pe Louise Colet de corespondenţa mistică, resimţită atît de puternic, între el şi Balzac, Flaubert i-ar fi putut mărturisi că scrisese şi el povestea unei copilării geniale, dar nu ca romancier adult, ci în pragul adolescenţei, sub forma *Memoriilor unui nebun*, în care un om deceptionat, la apusul vieţii, enumeră pe rînd toate învinuirile lui la adresa omenirii. Dar nu a făcut-o, desigur nu pentru că aceste pagini au încetat să-l mai intereseze, s-ar zice, dimpotrivă că s-a gîndit la ele atunci cînd şi-a notat amintirile şi emoţiile ; în orice caz a reluat în *Memoriile unui nebun* un număr

mare de imagini și idei elaborate în această epocă, unele textual, ca și cum de cincisprezece ani viața sa interioară și înțelegerea propriului său eu nu s-ar fi schimbat. Povestirea nu se pretinde roman, ea este mai degrabă una din confesiunile lirice al căror model era fixat de romantismul contemporan pe atunci aflat chiar la apogeu (într-un sens este „confesiunea unui copil al secolului", cu excepția secolului, ce-i drept); dar, deși se disting fără greutate multiplele influențe care-l solicită fără știrea lui pe autorul adolescent, povestirea merită desigur mai mult decît privirea pe jumătate amuzată, pe jumătate disprețuitoare cu care specialistul se apropie în general de opera unui debutant. Tînărul „nebun", care-și descrie memoriile înainte de a le fi trăit, dezvăluie de fapt foarte multe, mai întîi pentru că spune, cum arată Albert Thibaudet, „anumite lucruri care, exceptînd stilul, vor rămîne în perfectă armonie cu ce va scrie scriitorul adult în deplină maturitate" (ideea și întreaga primă versiune a *Educației sentimentale* îi aparțin); dar și pentru că sesizează cu o rară clarviziune donquijotismul funciar al „romanului său familial", ceea ce-l conduce la revelarea cauzelor arhaice ale seriosului conflict latent de care scriitorul adult va fi răvășit pînă în momentul în care va crede că l-a îndepărtat măcar dacă nu l-a putut rezolva, sacrificîndu-și viața personală în favoarea misticii artei divinizate.

Memoriile unui nebun sînt dedicate și „dăruite" lui Alfred Le Poittevin, prietenul dintotdeauna, fratele spiritual, confidentul a cărui inteligență Gustave o aprecia atît de mult, încît îi cerea cu umilință să gîndească în locul lui (povestirea este postumă și pare că în afară de Alfred, doar frații Goncourt mai știau, pe cînd trăia Flaubert, de existența manuscrisului [1]). Ele se compun dintr-un monolog întrerupt de exclamații, interjecții și invo-

[2] Ceea ce explică faptul că Flaubert nu l-a menționat în scrisoarea sa, deși mai tîrziu îi dă Louisei o altă povestire din tinerețe, *Noiembrie*, care se petrece în aceeași sferă de experiență cu *Memoriile*.

Scanned with CamScanner

caţii către cititor, în care naratorul îşi propune „să pună pe hîrtie tot ce-mi trece prin minte, ideile şi amintirile mele expresive, visurile, capriciile mele ; tot ceea ce se petrece în gînd şi în suflet...". Mai mult decît a evoca o succesiune de fapte punînd în scenă diverşi actori într-un spaţiu şi timp limitat, este vorba aici de a lăsa manifestările psihice să se asocieze liber, fără a le constrînge într-un „plan fix", fără a întrerupe fluxul imaginilor pentru a le tria, ordona, înfrumuseţa sau judeca (lucru remarcabil, Gustave foloseşte pentru a-şi defini procedeul — a pune pe hîrtie tot ceea ce-mi trece prin minte — formula însăşi a regulii „fundamentale" dacă de Freud, regulă simplă şi unică ce exclude pentru pacient în cura analitică, orice alt fel de obligaţie). A scrie tot ceea ce-l priveşte în adîncul fiinţei sale, şi a nu scrie decît asta — acesta e scopul esenţialmente narcisist al „eului" care se pregăteşte să-şi povestească viaţa, căci, spune el, „viaţa mea nu sînt faptele ; viaţa mea este gîndul...". Un gînd neclar desigur, tot atît de neclar şi de insondabil ca şi visul care îl hrăneşte, dar ale cărui obsesii, datorită chiar proprietăţilor visului, se vor dezvălui totuşi cu o ciudată claritate.

Omul matur care se presupune că vorbeşte, aminteşte întîi de toate lucrurile pe care le-a iubit în copilăria sa visătoare, „ca un biet nebun fără idei fixe, fără opinii pozitive" (se pare că el consideră această dezordine a ideilor şi a sentimentelor drept simptomul cel mai limpede al „nebuniei", şi nu greşeşte prea mult, dacă prin nebunie înţelege o înclinaţie psihică deosebită de a lăsa să se exprime conţinuturile psihice ale inconştientului) ; acestea erau apa, marea, furtuna, mama lui, orizontul nesfîrşit, luna sau mîndrul soare — pe scurt, toate ingredientele care intră obligatoriu în compoziţia elegiei romantice, la care trebuie să adăugăm „carele, caii, armatele, uniformele de război, tobele bătînd, zgomotele, praful de puşcă şi tunurile huruind pe caldarîmurile oraşelor (are deja gustul enumerărilor lungi, care, mai tîrziu, vor da în mare parte culoarea şi cadenţa frazelor sale). Pentru un motiv necunoscut, totuşi, acest copil

Scanned with CamScanner

care era „vesel și zîmbitor, iubind viața și pe mama mea. Biata mea mamă !“, este profund decepționat în nevoia sa de iubire universală, „marea furtunoasă a oamenilor“ îl respinge, el fuge de ea, apoi găsește nu refugiu în cărți și în literatură : „Am citit, am lucrat cu ardoarea entuziasmului, am scris. O, cît eram de fericit atunci !... Eram posesorul unui infinit mai imens, dacă e posibil, decît infinitul lui dumnezeu...“ Dar extazele divine pe care le produce scrisul nu sînt încă decît o iluzie grosolană, căci acum „trebuia să cobor din nou din aceste regiuni sublime spre cuvinte, și cum să redai prin cuvînt... aceste gînduri de uriaș sub greutatea cărora se îndoaie frazele așa cum o mînă puternică și înmănușată face să crape mănușa care o acoperă ?... Pe ce trepte să cobori de la infinit la concret ? Prin ce gradație poate coborî poezia fără să se sfarme ? Cum să reduci la proporții obișnuite acest uriaș care îmbrățișează infinitul ?“ Poetul este rege, el este „mare cît lumea“, mai mare decît dumnezeu „dacă e posibil“, dar integritatea viziunii sale se sfarmă de realitatea practică a cuvintelor, legalitatea gramaticală a limbajului îl azvîrle cu brutalitate înapoi pe pămînt iar creația sa se dizolvă în neant, dacă nu va descoperi treptele misterioase prin care infinitul, poate, va reuși să atingă „realul“ fără a se transforma în cioburi. Băiatul de cincisprezece ani este, firește, prea lipsit de speranță, și mai ales nerăbdător, ca să aibă șansa de a rezolva singur aceste probleme urgente (le pune totuși cu o pricepere pe care mulți dintre scriitorii mai copți n-o au, și cu o grijă a *frazei* care este suficientă pentru a atesta autenticitatea vocației sale). De aceea, plictisit de poezie, dar tot așa de insanțiabil, tot așa de incorigibil cum vor fi într-o zi Bouvard și Pécuchet, el se azvîrle cu trup și suflet în „domeniul meditației“, în căutarea unui alt absolut.

Acest lucru îi aduce reputația de nebun printre tovarășii și profesorii lui, colegiul din Rouen fiind în această privință corespondentul perfect al celui din Vendôme, unde protejatul doamnei de Staël era odinioară victima mediocrilor și a satisfăcuților. „Imbecilii ! Ei să

rîdă de mine ! Ei, atît de slabi, de comuni, cu creierul atît de redus ; eu, al cărui spirit ajungea pînă la marginile creaţiunii, eu care rătăceam pe tărîmurile poeziei, care mă simţeam mai mare decît toţi, care simţeam bucurii infinite şi trăiam extaze cereşti în faţa tuturor revelaţiilor intime ale sufletului meu ! Eu care mă simţeam mare cît lumea, încît un singur gînd al meu, dacă ar fi fost de foc precum trăsnetul, m-ar fi putut transforma în pulbere ; biet nebun !...". Singur împotriva tuturor, mai mare decît toţi, dotat cu o forţă atît de mare încît ar fi putut să se nimicească singur prin suflul propriului gînd, „bietul nebun" nu caută să-şi coreleze misticismul cu vreun sistem, cum face Louis Lambert regăsindu-şi speculaţiile în opera marilor iluminaţi ; el însuşi este cauza şi scopul inspiraţiei sale care, neavînd în fond decît propria lui persoană drept conţinut, se poate lipsi de orice dovadă şi de orice sprijin (în acest sens el e într-adevăr „misticul care nu crede în nimic", iluminatul fără dogmă şi doctrină de care Flaubert se va simţi întotdeauna condus). Această suficienţă a gîndirii îl situează deasupra nevoii de a-şi preciza şi comunica ideile, ea îi garantează înţelegerea imediată a infinitului în care fiinţe şi lucruri îşi dezvăluie propriul lor sens în preafericitul haos al Edenului neviolat.

Mulţumit de sine, nemulţumit de oameni — aşadar, suficient în sensul dublu al cuvîntului — tînărul „nebun" se poate lipsi de explicarea conţinutului extazului său, îi este de-ajuns să se piardă în contemplarea propriei sale splendori fără a se crede obligat s-o justifice, nici să expună motivele scepticismului trufaş care l-a făcut atît de devreme să renunţe la legăturile cu oamenii („Şi de ce, aşa de tînăr, atîta amărăciune ? Cine ştie ?...") Toate acestea nu sînt o pură imitaţie a eroilor lui Byron, Goethe şi Shakespeare a căror disperare aristocratică i-a luat deja minţile ; el are motive mai serioase, foarte personale, pe care le va expune, de altfel, în felul lui capricios în a doua parte a *Memoriilor* sale — *după trei săptămîni de pauză* în timpul cărora pare să-şi fi dat seama că nici nu începuse încă să-şi spună povestea propriu-zisă.

Scanned with CamScanner

Cele două părți ale textului nu sînt legate între ele decît printr-un fir extrem de fragil, deși esențial : un vis de noapte (sau două vise, contextul nu permite precizarea), pe care naratorul îl corelează cu alte „viziuni înspăimîntătoare care-l înnebunesc de groază", și pe care le înserează aparent la întîmplare printre reflecțiile lui dezabuzate despre viață. Mai întîi se vede în leagăn, culcat în casa tatălui său, unde se ivesc dintr-o dată niște ființe, „mici sau mari, cu bărbi negre și aspre, fără arme" toate purtînd „o lamă de oțel între dinți". Aceste soiuri de căpcăuni îl privesc intens „cu ochi mari, ficși și fără pleoape", apoi ating lucrurile care-l înconjoară, iar degetele lor lasă peste tot urme de sînge... „Mi s-a părut atunci că se ridică din temelii toată casa, ca și cum ar fi săltat-o o pîrghie... Iar ei începură să rîdă cu un ris asemănător horcăitului unui muribund." După plecarea lor copilul are impresia „că a mîncat carne" și aude un țipăt lung, neclar, ascuțit, „ca un cîntec ciudat care la fiecare șuierat îmi sfîșia pieptul cu un stilet".

Acestei viziuni de groază îi urmează fără tranziție o altă scenă de coșmar, mutată de astă dată într-o „cîmpie verde și smălțuită cu flori" (cele două viziuni se înlănțuie în așa fel încît nu se știe dacă fac parte din același vis sau dacă trebuie luate ca două vise deosebite). Copilul, pe atunci fără îndoială mai mare, merge alături de mama lui pe malul unui fluviu, cînd își dă seama că mama sa, care tocmai căzuse în apă, a dispărut misterios în adîncuri : „Am văzut apa spumegînd, cercurile lărgindu-se și dispărînd... iar apoi n-am mai auzit decît zgomotul apei care trecea prin stufăriș, îndoind trestiile..." ; în cele din urmă aude totuși chemările de ajutor ale mamei sale, dar nu se mișcă, ci se mulțumește să constate că o forță „ de neînvins" îl ține pe mal : „Apa curgea, curgea limpede, iar vocea pe care o auzeam din adîncul rîului mă copleșea de disperare și mînie...". Astfel, copilul din vis nu încearcă deloc să-și împiedice mama să se înece, iar adolescentul *Memoriilor* relatează faptul fără să cerceteze motivul acestei neputințe sau cruzimi. Mai mult, el se grăbește să întoarcă pagina, pen-

tru a relua mai repede firul meditației morocănoase în care poate deopotrivă să-și depene iar nemulțumirile și să se extazieze în fața geniului care-l scoate din generalitate.

La prima vedere visul cu oamenii care țin cuțitul în dinți și cu mama înecată nu are mare legătură de sens cu restul *Memoriilor,* el apare chiar ca un pasaj nepotrivit, nimerit din greșeală în mijlocul amintirilor pe jumătate stinse al căror ton se presupune că e acela al unui om cuprins de o nobilă melancolie, devenit aproape senin prin dezabuzare. Fremătînd încă de oroarea pe care i-a inspirat-o odinioară (nu e cazul să ne îndoim de autenticitatea lui, autorul de cincisprezece ani nu este desigur de ajuns de vechi în meserie pentru a putea „fabrica" un vis literar), coșmarul astfel intercalat în efuziunile metafizice ale eroului contrastează total cu tonul amar și suficient care caracterizează întreaga evocare : pare să fi fost trăit sau retrăit în chiar clipa cînd pana îl scria, cel puțin se simte în el spaima, dezgustul puternic, groaza primară a ființei dezarmate, adică tocmai stările afective infantile pe care scriitorul încearcă să le anuleze dîndu-și aere de om trecut prin ciur și prin dîrmon. Dar în ciuda tonului discordant, sau tocmai din cauza lui coșmarul nu e de loc un element străin în structura povestirii, ci mai degrabă umple foarte bine lacuna enormă din povestire privind atitudinea adolescentului „nebun" față de oameni și de viață. Căci ceea ce reprezintă el prin deplasarea, deformarea, condensarea imaginilor onirice sînt niște tați și o mamă, șapte sau opt tați [1]

---

1 Cei șapte sau opt tați, te fac să te gîndești la cei șase sau șapte lupi albi pe care cel mai celebru pacient al lui Freud îi văzuse în vis la vîrsta de un an și jumătate. cf. S. Freud : *Extras din istoria unei nevroze infantile* („Omul cu lupii") și în special analiza visului. Desigur, nu dispunem aici de elementele unei asociații care ne-ar permite să analizăm serios visul infantil al lui Flaubert, putem totuși să deosebim în mare principalele motive — dorința de a avea relații sexuale cu tatăl său și teama de castrare — care formează conținutul clasic latent al „scenei primitive" pentru micul băiat. Ca în visul de copil relatat de „Omul cu lupii", Gustave *este privit* fix de

Scanned with CamScanner

înarmați pînă-n dinți, în care se condensează și se multiplică puterea părintelui său, o mamă înghițită de valuri, condamnată la moarte pentru o greșeală necunoscută ; deci niște părinți ale căror legături sînt evitate, dar redate cu atît mai perceptibil prin zgomote neobișnuite — rîsete asemănătoare cu horcăielile unui muribund — prin pete suspecte și formidabilul cutremur care smulge casa din temelii. Fără îndoială că nu există în toată literatura adultă sau juvenilă descriere mai sugestivă și mai exactă a *scenei primitive* — scenă nocturnă imposibil de situat printre evenimentele zilei, scenă de dragoste în care copilul neștiutor și fascinat nu vede dragostea, ci obscuritatea, paroxismul absurd, dezlănțuirea de neconceput a sălbăticiei. Văzut din acest unghi, coșmarul este exact veriga ce lipsea din *Memorii,* care explică „nebunia" adolescentului și refuzul său îmbufnat în fața existenței obișnuite : după ce a văzut sau a crezut că vede această scenă scandaloasă, care-i relevă bestialitatea idolilor săi, el consideră originile vieții ca iremediabil întinate iar viața însăși, a sa mai întîi, apoi aceea a tuturor, i se pare lovită de un blestem înspăimîntător [1].

---

cîteva persoane *imobile,* ceea ce după inversiunea gramaticală specifică visului trebuie să se traducă printr-o răsturnare a situației : *el privește fix* acele persoane aflate violent în mișcare. Cît despre numărul de șapte *sau* opt, această neclaritate, care lasă supradeterminării imaginilor un surplus de libertate, sugerează fără îndoială dorința de a potența puterea falică paternă, dar și de faptul că mica victimă s-ar fi identificat cu agresorul său, negînd amenințarea cu castrarea al cărei semn înfiorător îl constituie numeroasele lame de oțel.

[1] În analiza „Omului cu lupii", Freud datează din primele luni de viață observarea acestei scene primitive care lasă urme psihice de neșters, deși în acel moment copilul n-are evident posibilitatea să-i înțeleagă semnificația. Actul observat, poate împreunarea părinților sau aceea a animalelor din casă, psihismul infantil pentru care animalul este încă în mare parte un seamăn, nu întîlnește nici o dificultate de transpunere, în orice caz, „scena primitivă" este întotdeauna interpretată mai tîrziu conform gradului cunoștințelor dobîndite de copil în materie de sexualitate. Noi nu știm la ce vîrstă a văzut Flaubert scena care i-a provocat coșmarul, nici la ce vîrstă a avut loc

E adevărat că aceste viziuni care compun visul sînt pur şi simplu juxtapuse, în aşa fel încît tatăl castrator şi mama complice nu sînt văzuţi împreună, dar, se admite interpretarea freudiană clasică, după care *contiguitatea* imaginilor onirice înseamnă întotdeauna o relaţie de *cauzalitate,* căderea mamei este legată direct de apariţia bărbaţilor negri şi bărboşi [1] a căror simplă atingere este suficientă pentru a face să curgă sînge ; iar scufundarea ei în fluviu este pedeapsa actului mîrşav la care ea a consimţit (în vis, fiul o pedepseşte, deoarece, reţinut pe mal de „o forţă de neînvins", el se abţine să-i dea ajutor). Astfel, cele două secvenţe de coşmar formează un tot coerent, ele exprimă împreună, prin lipsă, nodul făcut din groază, dorinţă şi vinovăţie de care adolescentul şi bărbatul adult vor fi veşnic gîtuiţi. Autorul *Memoriilor unui nebun* nu speră să se vindece (într-adevăr, din acest

---

acest coşmar. La cincisprezece ani, firește, el ştie suficient despre ce este vorba pentru ca tonalitatea afectivă a „scenei" să se schimbe radical (la nouăsprezece ani, în *Noiembrie,* el îşi subliniază *voyeurism*-ul, făcînd-o pe Marie, tînăra prostituată cu cu care se identifică făţiş, să spună : „Pîndeam sărutările mamei mele şi ale tatălui meu, iar noaptea zgomotul patului lor"). Că traumatismul a jucat în dezvoltarea sa un rol decisiv, se poate crede observînd particularităţile vieţii sale amoroase, şi mai ales crizele convulsive — epileptice sau isterico-epileptice — care îl doborau periodic şi care au contribuit în mare măsură la a-l face să trăiască ca un „ermit". Se vor găsi de altfel în opera sa multe pasaje care ilustrează persistenţa acestui *voyeurism* infantil ; în această privinţă faimoasa scenă a birjei din *Doamna Bovary* ar fi avut într-adevăr de ce să-i scandalizeze pe judecători dacă i-ar fi înţeles adevărata intenţie ; căci ceea ce se petrece în această cutie neagră, ermetic închisă, agitată de tresăriri groteşti, hurducăită în plină zi pe străzile pustii din Rouen, este prin excelenţă scena interzisă, numai că grotescul şi enormitatea i-au alungat oroarea.

[1] Se pot vedea de asemenea în cei şapte sau opt bărbaţi cu o virilitate atît de pronunţată, numeroşii amanţi pe care Bastardul este mereu gata să-i atribuie mamei sale.

[2] *voyeur*=persoană căreia îi place să spioneze goliciunea altuia sau să asiste nevăzută la scene erotice căutîndu-şi astfel o satisfacţie sexuală (n. tr.).

Scanned with CamScanner

punct de vedere Flaubert va rămîne incurabil [1]); legat mereu în chip brutal de naşterea care-i aminteşte condiţia sa de fiinţă finită; decepţionat de părinţii săi din care-şi făcuse nişte zei, dar trezit în acelaşi timp la dorinţele tulburi ale homosexualităţii şi dragostei incestuoase care-i agravează umilinţa, crede că nu se poate salva decît prin fugă, întorcînd spatele lumii oamenilor şi lucrurilor „reale", care sînt toate compromise într-un anumit fel prin contact cu realitatea mîrşavă. Din această cauză el încearcă să-şi transporte sufletul bolnav în neantul unui alt vis, pe care-l numeşte nu fără motiv „nebunie".

Copilul găsit care-şi scrie *Memoriile* a fost deci smuls din fericirea paradisului — loc incompatibil cu o cunoaştere a diferenţei sexuale sau a diferenţierii pur şi simplu — prin actul revoltător al cărui spectator subjugat a fost la o vîrstă prea timpurie. De acum, el ştie, a văzut sau a crezut că vede (este totuna, experienţa trăită aici nu este mai puţin fantastică decît fantasma) cărui viol sălbatic al cărnii îşi datora propria existenţă, şi măcar asupra acestui punct trebuie să-şi revizuiască vechile credinţe. Căci oricît de scîrbit ar fi de monstruoasa descoperire, sau mai exact pentru că oroarea a pus stăpînire pe el, nu poate s-o treacă cu vederea, n-are nici puterea s-o uite, nici să se înşele negînd realitatea de o clipă pe care i-a adus-o în faţa ochilor coşmarul. De aceea, acolo

---

1 Faptul că tulburarea legată de traumatismul „scenei primitive" a avut repercursiuni foarte serioase pentru Flaubert, îşi găseşte dovada în refuzul său de a procrea. La nouăsprezece ani el scrie în *Noiembrie*: „El se gîndea serios că e mai puţin rău să omori un om decît să faci un copil". Iar la douăzeci şi cinci de ani, într-o scrisoare către prietenul Vasse: „Rămîi mereu aşa cum eşti, să nu te căsătoreşti, să nu faci copii...". Pentru el copilul conceput este moartea („Eu n-am văzut niciodată un copil fără să mă gîndesc că va deveni un bătrîn, nici un leagăn, fără să mă gîndesc la un mormînt"); la fel, „scena primitivă" îşi găseşte epilogul la cimitir, unde morţii mai caută să se împerecheze: „Dacă morţii mai visează ceva în mormintele lor, este să treacă pe sub pămînt în mormîntul cel mai apropiat, pentru a ridica giulgiul răposatei şi a se uni cu somnul ei" *(Noiembrie)*.

Scanned with CamScanner

unde Don Quijote se descurcă de minune, făcînd în aşa fel să nu ştie nimic şi unde Louis Lambert elimină liniştit din speculaţiile sale mistice cauza primă a tuturor formelor de curiozitate, micul Gustave, predispus fără îndoială prin conformaţia sa paroxistică la o anumită permeabilitate a inconştientului [1], este obligat să înfrunte realitatea cu mînie şi disperare, fără a putea nici să se supună, nici să termine cu scandalul de a exista, prefăcîndu-se că adevărata viaţă se petrece întotdeauna de Cealaltă Parte. Disperat de ceea ce ştie şi nu mai poate anula, dar fidel, în pofida tuturor acestor fapte, lui Don Quijote cel intransigent care-i dictează idealul său, el va rămîne crucificat între două exigenţe incompatibile la fel de imperioase, una utopică ce-l antrenează irezistibil în iresponsabilitatea reveriei ; cealaltă, realistă, care-l constrînge să privească bine de tot acele aspecte ale lucrurilor „reale“ care stîrnesc în el groaza, dispreţul duşmănos, mînia, dezgustul. Nu va avea încotro, decît să trăiască în această sfîşiere a gîndirii, găsindu-şi uşurarea numai prin expunerea ei în scris — ceea ce de fapt face în opera sa graţie alternanţei continue a celor două forme de inspiraţie opuse —, şi încercînd s-o depăşească prin concepţia artei în sine, care va deveni unica sa religie.

Printr-o coincidenţă datorată poate unei preştiinţe remarcabile, cele două părţi din *Memoriile unui nebun* corespund exact cu cele două dorinţe antagoniste pe care Flaubert le numeşte mai tîrziu „idealuri contradictorii“, ca şi cum povestirea ar avea ca scop să dezvolte pe rînd cele două versiuni ale „romanului familial“. Exceptînd

---

[1] Fie că boala lui e considerată epilepsie, istero-epilepsie sau cum spune Sartre, isterie pur şi simplu, Flaubert era prin constituţia sa psihică şi nervoasă infinit mai aproape decît nevroticul clasic de violenţa paroxistică a propriilor instincte (furia distrugătoare a coşmarului formează un contrast cu vălul de nevinovăţie şi neprihănire sub care „Omul cu lupii“, nevrotic obsesiv, trebuie să ascundă acelaşi subiect). Din acest punct de vedere, Flaubert poate fi aşezat alături de Dostoievski, care a fost şi el obsedat de „scena“ interzisă.

Scanned with CamScanner

coșmarul taților înarmați și al mamei înecate, prima aparține Copilului găsit care, simțindu-se „mare cît lumea", dă curs liber mizantropiei narcisiste în care vede cea mai bună dovadă a superiorității sale ; a doua, în schimb, compusă „după trei săptămîni de întrerupere" ale cărei cauze autorul nu ni le comunică, sînt chiar *Memoriile* Bastardului propriu-zis, o poveste de iubire, de această dată, în care adolescentul eliberat parțial de superstițiile lui, se descrie într-un moment critic al „educației sentimentale". La vîrsta de cincisprezece ani — vîrsta reală a lui Flaubert cînd a scris această primă versiune a viitorului său roman — , naratorul este violent îndrăgostit de o femeie întîlnită din întîmplare pe o plajă, dar împrejurările au fost de asemenea natură încît n-a putut sau n-a vrut să-și declare pasiunea. Căci Maria — acesta e aici numele Elisei Schlesinger, care în versiunea definitivă a *Educației sentimentale* se va numi Marie Arnoux —, Maria este căsătorită ,mamă a unei fetițe, cu mult mai în vîrstă decît el (efectiv Elisa avea douăzeci și șase de ani cînd Flaubert a întîlnit-o la Trouville). Dragostea i se pare fără speranță, avînd în vedere că la obstacolele vîrstei și soțului se adaugă propria sa nevolnicie : el a pus-o pe Maria pe un piedestal, și chiar avînd cîțiva ani în plus, o știe, el n-ar îndrăzni niciodată să-și mărturisească dragostea. Femeia adorată, protejată prin situația de mamă, și încă mai mult prin devoțiunea adolescentului, este și va trebui să rămînă pe veci inaccesibilă (de altfel, nici el nu știe dacă o dorește sau ar vrea să fie copilul pe care-l alăptează). La sfîrșitul verii, Maria pleacă împreună cu soțul său, naratorul se întoarce și el la colegiu, împovărat de această pasiune „care l-a făcut să sîngereze" și i-a lăsat pentru totdeauna „o profundă cicatrice în inimă".

Așa cum este povestită în *Memoriile unui nebun*, pasiunea lui Flaubert pentru Elisa Schlesinger — pasiune de o viață, într-adevăr — prezintă anumite trăsături care nu se mai regăsesc în *Educația sentimentală*, sau care nu se mai observă deoarece munca romancierului le-a făcut de nerecunoscut. Scriind sub influența emoției care l-a

răvăşit, încă apropiat de dorinţele lui instinctive, şi mai liber decît romancierul adult de a se lăsa în voia sentimentelor contradictorii ale unei pasiuni dinainte condamnate, tînărul dezvăluie aici de-a dreptul ceea ce o refulare mai adîncă îl va face mai tîrziu să ascundă : echivocul situaţiei în trei care determină pentru el şi sensul iubirii, şi imaginea ambiguă a femeii iubite. Sub aspectul de soţie şi mamă, Elisa îl face să retrăiască pasiunea infantilă pentru iniţiatoarea maternă de la care aştepta dintotdeauna dezvăluirea iubirii ; dar aceasta este legată de Schlesinger — bărbatul pe care, cu mulţi ani mai tîrziu, Flaubert îl va numi deschis „tatăl meu Maurice“ — care întruchipează tatăl „oedipian“, seniorul respectat ca un dumnezeu, şi rivalul urît de moarte întrucît posedă femeile şi păzeşte cu străşnicie tabuurile sacre. Or, acest cuplu primordial care, pentru altul ar fi putut uşura trecerea de la infantilism la maturitate, adolescentul *Memoriilor* ştie deja că va fi victima magiei sale ; el ştie deja, sau cel puţin presupune cu destulă siguranţă că va face din el obstacolul de netrecut al „educaţiei lui sentimentale“ şi garanţia eşecului său în ucenicia vieţii.

Căci nu se mulţumeşte să urmeze modelele romantice cîntînd elogii inaccesibilei iubite ; urmînd calea naturii sale visătoare şi raţionale în acelaşi timp, vrea să afle şi în ce constă pasiunea amoroasă, pe ce se bazează ea, care-i este sensul, partea rea şi partea bună. Mai întîi, constată fără îndoială că dragostea îi aduce „ceva mistic, ciudat ca un nou sens“, şi că are datorită dragostei sentimentul de a fi „mai mare şi mai mîndru“, dar, pe de altă parte : „Două fiinţe aruncate pe pămînt din întîmplare, şi care se întîlnesc, se iubesc pentru că una este femeie, cealaltă bărbat !“. În acest caz, problema dragostei comportă deja două răspunsuri, acela al Bastardului, care crede că recunoaşte în starea de îndrăgostit „un nou sens“ şi sentimetnul că-şi sporeşte puterea ; apoi cel al Copilului găsit, pentru care sentimentul celor doi amanţi nu evocă decît scandalul enorm al existenţei

omenești — a fi aruncat din întîmplare pe pămînt —, și nu mai puțin monstruoasa diferență de sexe care duce la caricaturizarea împreunării („deoarece unul este femeie și celălalt bărbat!"). Într-un cuvînt Bastardul se alege cu un beneficiu narcisist apreciabil chiar din ceea ce Copilul găsit, care, umilit de faptul că știe cine l-a născut și în ce fel, resimte ca o pierdere intolerabilă : „Iar apoi se întorc, mînați amîndoi de o ardoare fără egal, căci aceste două suflete au organele tare încinse, și iată-le grotesc împerecheate cu răcnete și suspine, preocupați și unul și celălalt să aducă un imbecil în plus pe pămînt, un nenorocit care-l va imita!". Aceste hazarduri ale nașterii, care produc și diferența fatală dintre sexe, și imbecilitatea împreunării, Bastardul este făcut în așa fel încît le acceptă fără prea multă gîndire, dacă nu fără să se tulbure ; el nu suferă decît în măsura în care se îndoiește încă de capacitățile lui virile, și dacă își bate joc, o face din ciudă, deoarece cuplul din care este exclus îi inspiră ură și invidie. Dar Copilul găsit care își domină tăcut gîndirea are cu totul alte motive pentru a se revolta împotriva cursului natural al vieții ; el vede în ea, în ceea ce-l privește, strangularea individului prins în înlănțuirea stupidă a generațiilor, o crimă, așadar, în fața căreia se declară răzvrătit.

De-a lungul întregii povestiri autobiografice, în care fantasmele împovărate de dorințe interzise trec cu ușurință pragul conștiinței, prea ușor pentru a cere o mare desfășurare de artă, Bastardul și Copilul găsit își alternează regulat lamentările, unul pentru a-și exprima furia provocată de sentimentul de invidie și neputință față de cuplu părinților săi ; celălalt pentru a încrimina fatalitatea oarbă a nașterii, care creează iluzia vieții și aruncă ființa în neant. Astfel, Bastardul, după ce s-a irosit în efuziuni lirice asupra obiectului iubit, mărturisește cu cinism gîndurile obscene și grotești care-i stîrnesc gelozia : „Am început să plîng ca un copil, căci lîngă mine, la cîțiva pași, în spatele acestor ziduri pe care le mîncam cu privirea, era ea, frumoasă și goală, cu toate vo-

Scanned with CamScanner

luptăţile nopţii, toate graţiile iubirii..., acest bărbat n-avea decît să deschidă braţele şi ea ar fi venit îndată... atunci începui să-i insult pe amîndoi, îngrămădii asupra lor batjocurile cele mai amare, şi mă străduii să rîd de mila acestor imagini care mă făcuseră să plîng de invidie..." Adolescenul reia aici în termeni „oedipieni" tema „scenei primitive" pe care o evoca în rebusul coşmarului său de copil, numai că scena s-a apropiat mai mult de realitate, mînia geloasă şi perversitatea au înlocuit groaza, *voyeur*-ul se complace să-şi imagineze actul în cele mai mici amănunte, căci de-acum înainte tatăl nu mai este căpcăunul cu un cuţit între dinţi, ci soţul pe care visează să-l înlocuiască, iar mama nu mai este moarta misterios înghiţită de ape, ci femeia vie, grotescă obscenă şi care este înjosită pînă la treapta prostituatei [1]. În acord cu legea sufletească prin care, în versiunea cea mai evoluată a „romanului familial", dragostea se deosebeşte de admiraţie, cei doi părinţi sînt înjosiţi, deopotrivă, dar în timp ce tatăl detestat rămîne obiectul invidiei, chiar

---

[1] În loc să admire luciditatea şi francheţea tînărului, care vede atît de miraculos de clar acolo unde atîţia poeţi au mînţit, Sartre *(op. cit.)* se sprijină pe acest pasaj pentru a nega faptul că Flaubert a iubit-o cu adevărat pe Elisa Schlesinger. Altfel, spune el, cum ar fi putut s-o desconsidere atît în gînd? Este limbajul bunului simţ care, pentru lucrurile în discuţie, nu este cel mai potrivit. În perspectiva psihanalitică, într-adevăr, această degradare a femeii iubite este tocmai dovada autenticităţii pasiunii. Ea este contrariul primei idealizări a figurii mamei, grav compromisă în momentul crizei „oedipiene" şi al pubertăţii care-i reactualizează conflictele. Mama îşi pierde sanctitatea din clipa în care se dovedeşte că ea îşi trădează copilul dăruindu-se altui bărbat. Dacă se dăruieşte unuia, de ce nu tuturor? Această deducţie tendenţioasă, am văzut, este temelia adevărată a celei de-a doua versiuni a „romanului familial", unde totul decurge din această confuzie între două imagini ale femeii convenţional extrem de opuse. Identificînd obiectul iubit cu o prostituată, bărbatul se protejează împotriva propriilor sale dorinţe incestuoase (aceasta nu este mama mea, ci contrariul ei, dacă se poate spune); pe de altă parte, el găseşte lîngă prostituata imaginară sau reală, care se dăruieşte acolo unde mama se refuză, o consolare şi o răzbunare.

Scanned with CamScanner

dacă apare ca instrument stupid al procreației, mama lipsită de aureola ei de sfințenie din cauza compromiterii cu forțele brutale ale vieții, cade pe ultima treaptă a abjecției (în *Noiembrie*, nuvela care, cîțiva ani mai tîrziu, va fi perechea *Memoriilor unui nebun*, Maria devine Marie, tînăra prostituată care la rîndul său va deveni Marie Arnoux în ultima versiune a *Educației sentimentale*, încă o dovadă a legăturii indestructibile care s-a creat pentru Flaubert între cele două aspecte extreme ale feminității [1]).

Fără coexistența celor două Marii în el, care joacă un rol hotărîtor și în viața sa afectivă, și în geneza celei mai perfecte capodopere ale sale, ultimul cuvînt al Educației sentimentale: „În aceasta constă tot ce am avut noi mai bun", este de neînțeles. *Bordelul* turcoaicei în care Frédéric Moreau și Deslauriers mergeau în tinerețe cu delicioase angoase, este corespondentul impur al căminului, și el închis, a cărui puritate o păstrează mama. Frédéric n-a posedat-o niciodată pe doamna Arnoux; într-o zi, douăzeci de ani după începutul relațiilor lor, ea vine să-l vadă, și dintr-o dată el înțelege sensul educației sale sentimentale eșuate: „Frédéric o bănuia pe doamna Arnoux că a venit pentru a i se oferi, (deci pentru a-și realiza fantasmele degradante); iar el era pradă unor dorințe mai puternice ca niciodată, furioase, turbate. Totuși simțea ceva inexplicabil, o repulsie, și parcă spaima unui incest... "Este exact spaima incestului care-l însoțește de-a lungul acestei aventuri atît de perversă și de castă în același timp; chiar incestul este ceea ce romanul, prin repetare epică și prin peripețiile sale, caută să explice și să evite. În acest context vizitele la turcoaică sînt de fapt ceea ce Frédéric a avut mai bun: acolo și-a posedat mama, dar „fără a-și degrada idealul" și fără pericolul vinovăției. Într-un mod general ar fi de făcut un studiu despre rolul bordelului și al prostituatei în educația sentimentală a tinerilor burghezi din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. S-ar descoperi că fără această instituție, imagine răsturnată și profanată a familiei, marea literatură romanescă ar fi trebuit să ia cu totul altă orientare. Dacă ne gîndim la importanța temei la Balzac (moartea Coraliei care se sacrifică pentru ca Lucien să poată parveni în lume), la Dostoievski care face din Sonia și din alte curtezane, mama mîntuitoare a eroului criminal, sau chiar la Kafka, de exemplu, în *Dispărutul* și *Castelul* unde, sub o formă, e adevărat, mascată cu artă printr-o formidabilă ironie, administrația impenetrabilă și atotputernică a „Domnilor" se dovedește a fi de asemenea un bordel vulgar.

Continuînd expunerea plîngerilor lui, Bastardul ajunge să se revolte împotriva moștenirii biologice[1] și a comandamentelor morale a căror constrîngere o suportă, într-o lume creată înaintea lui, fără el și împotriva lui : „Tu, liber ! Încă de la naștere ești supus infirmităților paterne, primești, odată cu lumina zilei, sămînța viciilor... Ți se va spune că trebuie să-ți iubești tatăl și să-l îngrijești la bătrînețe... Vei fi crescut atrăgîndu-ți-se atenția că trebuie să te fereşti să-ți iubești trupește sora sau mama, în timp ce tu descinzi, de fapt ca toți oamenii, dintr-un incest... în timp ce soarele apune asupra altor popoare care privesc incestul ca pe o virtute iar fratricidul ca pe o datorie..." După care, afrimîndu-și cu îndrăzneală dreptul firesc la incest (și paricid, sub forma puțin atenuată a uciderii fratelui), se întreabă la rîndul său ce înseamnă să fii născut : „Oare, tu ai vrut-o ?... Așadar, te-ai născut în mod fatal, pentru că într-o zi tatăl tău s-a întors de la o orgie, încălzit de vin și dorință de desfrînare, și pentru că mama ta profitînd de acest lucru, punîndu-și la bătaie toate șiretlicurile de femeie mînată de instinctele carnale și bestiale pe care i le-a dăruit natura plăsmuindu-i un suflet, a izbutit să-l înflăcăreze pe acest bărbat pe care serbările publice l-au

---

[1] Flaubert suferise în fragedă copilărie de tulburări ale atenției, ca și de anumite dificultăți în învățarea cititului care, conform opiniilor lui Sartre, l-ar fi determinat pe tatăl său să-l considere „idiot" și să se dezintereseze de el. La cincisprezece ani, trăind într-un mediu medical unde se putea informa, puținul pe care-l știa despre ereditate îi permitea să arunce asupra tatălui său întreaga vină a pretinsei „idiotenii" (sînt idiot pentru că tu m-ai făcut așa, cu sămînța ta viciată și sîngele tău stricat de desfrînat). Acestea fiind spuse, și oricare ar fi influența șabloanele folclorice asupra acestei acuzații a narcisismului rănit, numărul mare de copii morți la vîrstă fragedă în familia Flaubert — anormal de mare, chiar pentru acea epocă — adăugat la natura crizelor nervoase ale lui Gustave, care lasă să se întrezărească în boala sa o mare contribuție a factorilor constituționali, favorizează incontestabil explicația sa (fără ca doctorul Achille Flaubert să fi fost chiar bețivul și desfrînatul la care făcea aluzie fiul său).

Scanned with CamScanner

obosit încă din adolescență...“ Apărut întîmplător din împreunarea unui tată ros de vicii și o mamă bestială [1], copilului i se face o nedreptate ireparabilă odată cu naș-terea, pentru care nu se poate răzbuna decît printr-o negare radicală a naturii lucrurilor, care prin ea însăși este deja o limitare a ființei. Este punctul în care nihi-lismul Bastardului experimentat se corelează cu nihilis-mul metafizic al Copilului găsit, neștiutor : fie din cauza tabuurilor care-i interzic posedarea mamei sau pentru că simpla existență a deosebirii sexuale îl izgonește din pa-radisul copilăriei, oricum, individul este păcălit iar viața sa, oricît de mare ar putea deveni pe de altă parte, nu va avea niciodată decît „majestatea neantului“.

Din cauza vîrstei la care au fost scrise — perioada in-termediară între copilărie și pubertate, pe care mulți scriitori o evocă prea tîrziu, dar pe care puțini au des-cris-o chiar în momentul trăirii — *Memoriile unui ne-bun* sînt, probabil, documentul cel mai extraordinar pe care literatura l-a produs despre realitatea „romanului familial“ — roman condensat al dorințelor imposibile care îndeamnă omul, mic sau mare, să zdruncine cu toate forțele imaginației ordinea și sensul lumii stabilite. Lipsită de artă, desigur (dar nu și de inspirație), și pen-tru acest motiv revelator chiar de ceea ce determină necesitatea scrisului („A scrie, ah, a scrie înseamnă a pune stăpînire pe lume !“), povestirea scoate la iveală cele două tendințe de neîmpăcat între care Flaubert tre-buie să-și împartă opera, fără a încerca să le împace în-tr-o ideologie cît de cît unificată, dar plasînd adevărul intangibil al artei deasupra și dincolo de adevărurile „reale“ ale vieții. De aici, interesul acestui text încă pe jumătate copilăresc, dar încărcat deja cu tot conținutul

[1] Sartre *(op. cit.)* găsește și aici dovada relei credințe a lui Gustave. „E puțin verosimil, spune el, ca părinții Flaubert să se fi dedat la asemenea orgii.“ În plus — dar în orice caz pro-blema nu este asta — scena de desfrîu dezgustătoare, căreia copilul își imaginează că-i datorează existența, nu este decît transpunerea „scenei primitive“, la care a fost martor, cu re-tușările mai realiste pe care e capabil să le adauge acum.

Scanned with CamScanner

de emoții și idei pe care scriitorul matur le va elabora în cursul vieții sale (oricît de paradoxal ar părea, într-un anumit sens el nu va mai inventa nimic). Este schița [1] tuturor confesiunilor pe care le va scrie mai tîrziu, impunîndu-și să excludă din ele propria sa persoană (căci printr-un alt paradox, teoreticianul impersonalității n-a produs decît confesiuni cenzurate). O schiță imperfectă, deși completă în felul său, în care dă totuși cheia enigmei care îi va intriga sau îi va respinge pe atîția dintre contemporanii săi, și care va face din el, poate cel mai puțin cunoscut dintre scriitorii celebri, în orice caz cel mai puțin înțeles. În sfîrșit, este începutul unei pasiuni neegalate pentru literatură, care explică de ce, purtat ca și medicul de țară al lui Kafka de o trăsură terestră trasă de cai extratereștri, Flaubert trebuia neapărat să devină romancier și pentru ce motive, nu mai puțin imperioase a trebuit să scrie împotriva unei jumătăți din el însuși — urîndu-se pe sine și urînd în același timp romanul.

*

Adesea a fost remarcată în opera lui Flaubert o alternanță ciudată a subiectelor care pare să indice nevoia de a schimba fără încetare mediul, atmosfera, coloritul afectiv și social (aceasta este în parte o iluzie ; de fapt, Flaubert nu cunoaște decît două feluri de variațiuni). După eșecul primei *Ispitiri a Sf. Anton* în fața prietenilor săi Maxime Du Camp și Louis Bouilhet, el se înhamă pentru ani de zile la *Bovary,* a cărei idee i-a fost aproape impusă de către Bouilhet pentru a-l ajuta să se vindece „de subiecte difuze, și care sînt într-atît de vagi prin ele însele încît nu le poți cuprinde". Atacînd astfel

[1] Nu este prima, mai există și altele. Flaubert, „idiotul" nu ajunsese să învețe să scrie, scria de la vîrsta de nouă ani iar lista de opere citite în copilărie este impresionantă. În afară de *Memorii,* cea mai importantă este *Smarh* scrisă la șaptesprezece ani care tratează deja subiectul din *Ispitirea Sf. Anton.*

Scanned with CamScanner

„vagul" și „difuzul" a căror primejdie o simțea instinctiv, Bouilhet nu incriminează un capriciu trecător, căci pentru Flaubert „exaltarea vagă" este însuși scopul artei ; iar difuzul, enormul, nebunescul formează chiar nucleul semnificativ, sau cum spune el, „miezul" geniului. Totuși, el se supune, scoțînd, se zice, un adevărat strigăt de durere și, părăsind Orientul pestriț și aglomerat al celebrului anahoret pentru lumea plată a burghezilor normanzi, își începe lunga corvoadă.

În timpul celor cinci ani care-i sînt necesari pentru a transpune povestea medicului Delamare — un fapt divers încă prezent în amintirea tuturor — în povestea domnului Bovary, el este de-a dreptul măcinat de dezgust și plictiseală, din cauza, crede el, a subiectului, a cărui meschinărie îl chinuie : „Ah, doamna Bovary, o să-mi amintesc mereu de ea... Acest subiect burghez mă dezgustă !" Nu mai conteneşte cu lamentările amare și furioase asupra acestei cărți, care îl aruncă pentru prima oară în „chinurile stilului", ca și cînd nu i-ar ierta acesteia că îl silește să trăiască zi de zi în promiscuitatea platitudinii și prostiei (două lucruri de care, totuși, nu avea să scape curînd). De aceea am putea crede că s-a liniștit cînd, terminîndu-și în sfîrșit munca istovitoare, se poate întoarce la Orientul viselor sale și își poate „permite ghiftuieli de culoare", compunîndu-și povestea cartagineză. Nici pomeneală ! Deși de data asta și-a ales subiectul în conformitate cu gusturile lui — reînvierea trecutului, exotism și mari „chiote" barbare — nu i-a trebuit mult timp să constate că „numai cînd aude" de romanul lui se plictisește pînă în adîncul sufletului. Astfel că, descurajat de *executarea* lui *Salammbô,* cum e întotdeauna cînd trebuie să urmeze un plan și să respecte ordinea logică a povestirii — lucru pe care copilul din *Memoriile unui nebun* nu-l vroia cu nici un preț, dar pe care Flaubert acum nu mai e în stare să-l refuze —, revine la mohoreala deznădăjduită a lumii de azi, la ființele șterse și meschine care se potrivesc cel mai puțin cu dorința lui de evadare. Atunci se lasă recîștigat de ideea inițială a *Educației sentimentale,* și tot timpul pe care-l

petrece revăzîndu-şi vechile hîrtii, simte „o mare ispită" de a o relua pentru a-i da o formă romanescă desăvîrşită. Totuşi, imediat ce a început lucrul, revin lamentările şi văicărelile necontenite : subiectul nu îi „place" deloc, concepţia e greşită şi „contrară scopului artei" (într-adevăr ea nu lasă loc „exaltării vagi"), romanul e „stupid", fondul naraţiunii „slab", pe scurt, nici n-a terminat bine lucrul că se şi jură că nu se mai apucă niciodată de „asemenea corvezi". Degeaba, se ştie, căci după interludiul celor *Trei Povestiri,* începe neverosimila aventură a lui *Bouvard şi Pécuchet,* iar plicticoasa, zdrobitoarea muncă de compilaţie pe care şi-a impus-o atunci a fost în mare măsură cauza epuizării fizice şi a tristeţii ultimelor sale clipe. Dacă ar trebui să-l credem, aşadar — şi trebuie, vom vedea mai departe de ce — acest bărbat care, intrînd într-o bună zi în literatură aşa cum alţii intră în tagma preoţească, considera că doar prin artă îşi putea justifica viaţa, nu a găsit în profesia sa de romancier decît dezgust şi plictiseală.

Cu o singură excepţie, totuşi, pe care o atribuie, în chip foarte judicios, unei particularităţi a temperamentului său (într-o scrisoare adresată Louisei Colet, în care încearcă să-şi explice aversiunea pentru *Bovary)* : „Ce e natural pentru mine e nenatural pentru alţii, şi anume extraordinarul, fantasticul, răcnetele metafizice şi mitologice. *Sfîntul Anton* nu mi-a cerut un sfert din tensiunea spirituală pe care mi-o provoacă Bovary. Era ca la prea-plinul unui zăgaz : scriindu-l n-am trăit decît plăcere, iar cele optsprezece luni, în care am scris cele cinci sute de pagini, au fost cele mai voluptoase din viaţa mea." Şi mai departe : „Niciodată nu voi regăsi extazul stilistic pe care l-am simţit atunci". Adevărul este că despre această carte, la care a meditat timp de douăzeci şi şase de ani, nu găsim în toată corespondenţa sa nici un singur cuvînt de amărăciune sau de decepţie, ci numai bucuria de a se fi simţit în armonie cu ceea ce face, de a fi fost deplin satisfăcut în nevoile sale cele mai intime, şi liber să divagheze.

Scanned with CamScanner

Într-adevăr, nu încape îndoială că ataşamentul lui Flaubert pentru *Ispitirea sfîntului Anton* îşi are rădăcinile în caracterul particular al lucrării, o lucrare, după propria sa mărturisire „extravagantă", pe care o consideră „culmea nebuniei" — chiar acesta e subtilul pe care ar vrea să i-l dea —, dar care, tocmai pentru că nu recunoaşte nici o obligaţie faţă de o realitate oarecare, îi procură mai mult decît oricare alta beneficiul donquijotesc al rătăcirii. Să faci să trăiască în singurătatea deşertului un om căruia nu i se întîmplă absolut nimic, care nu are nimic de văzut, de spus, de făcut, decît să gîndească ; să scrii o poveste fără poveste, o naraţiune fără început şi fără sfîrşit, animată doar de fantasmele unei imaginaţii într-adevăr neînfrînte — un poet, la rigoare, ar putea să se creadă îndreptăţit să-şi asume acest risc, un romancier nu, doar dacă nu cumva este romancierul cu o conştiinţă nefericită care se dovedeşte a fi Flaubert din clipa în care pune mîna pe condei. În acest caz, într-adevăr, extravaganţa proiectului nu e numai ispitirea în sensul slab al cuvîntului, ci devine în sensul pur teologic Ispitirea lui cea mai primejdioasă.

Extravagantă, nebunească într-adevăr, *Ispitirea sfîntului Anton* este aplicarea cea mai riguroasă a programului Copilului găsit, aşa cum este exprimată cu litere de-o şchioapă în *Memoriile unui nebun* — nici un plan „fix", nici o idee „pozitivă" — şi mai ales în *Noiembrie*, povestire autobiografică scrisă între cele două lucrări, în care Flaubert, abia ieşit din adolescenţă, dezvăluie şi *conţinutul* visului său primordial, şi *mecanismul* visărilor ce vor deveni viziunile baroce ale celebrului său sfînt. Mecanismul visărilor este cum nu se poate mai uşor de declanşat : „Înaintam cît mai mult posibil în gîndul meu, îl întorceam pe toate feţele, mergeam pînă la capăt, reveneam şi o luam de la început ; curînd devenea o cursă neînfrînată a imaginaţiei, un elan prodigios în afara realului, îmi puneam la cale aventuri, îmi construiam poveşti, îmi clădeam palate, locuiam în ele

ca un împărat, scoteam din toate minele diamante şi mi le azvîrleam cu miile pe drumul pe care trebuia să-l străbat...". Copilul găsit al romanului nostru n-a dat niciodată o descriere mai exactă şi mai completă a ceea ce se petrece în el cînd *îşi construieşte poveşti* într-un *avînt prodigios* în afara realului ; de asemeni el n-a fost niciodată mai explicit asupra fondului : „Aş fi vrut să fiu împărat pentru puterea absolută, pentru numărul sclavilor, pentru armatele delirînd de entuziasm ; aş fi vrut să fiu femeie pentru frumuseţe, ca să mă pot admira singur, să las să-mi cadă pletele pînă la călcîie şi să mă oglindesc în pîraie...". Eroul din *Noiembrie* nu vrea numai să fie rege, în perfectă conformitate cu tradiţia *Märchen*-ului ; mai radical decît Narcis din legendă, acesta aspiră să reunească în el puterea celor două sexe [1] (ştim deja că el avea darul de a se identifica cu femeile, că putea fi Marie aşa cum va fi într-o zi Emma), şi să reîntregească astfel totalitatea fiinţei pe care a pierdut-o odată cu Paradisul.

Aşadar, el va gusta ca împărat beţia puterii absolute, în mijlocul sclavilor şi soldaţilor prosternaţi ; ca femeie, el va avea atotputernicia frumuseţii şi se va putea admira pe sine pînă la căderea în extaz ; ca bărbat şi femeie în aceeaşi fiinţă, el va putea „să fiu regele Indiilor şi să merg la vînătoare pe un elefant alb, să văd dansuri ioniene, să ascult talazul grec pe treptele unui templu, să aud briza nopţilor prin oleandrii din grădinile mele, să fug cu Cleopatra..." Astfel, *avîntul său prodigios în afara realului* va dărîma într-o clipită pereţii spaţiului şi ai timpului : el va exista peste tot în acelaşi timp, la toate datele istorice şi în toate locurile civilizaţiilor dis-

---

[1] Bisexualitatea atît de accentuată a lui Flaubert — şi homosexualitatea latentă care influenţează puternic relaţiile cu prietenii săi — răspund nevoii imperioase de a nega diferenţa dintre sexe pentru a putea să se considere nu ca jumătatea unui Tot, ci ca o totalitate indivizibilă (în clipele sale de deprimare Flaubert îşi spunea adesea „babă isterică"). În acest sens, Copilul găsit este mereu obsedat de mitul lui Platon.

Scanned with CamScanner

părute, va fi Parte și Întreg, Parte la fel de insezisabilă ca și Proteu, și Întreg imuabil în eternitatea sa.

Singur în deșertul atemporalului, complet absorbit de contemplarea pasivă a poveștilor pe care și le inventează, versat într-o tehnică a halucinației care-i permite să dea formă plăsmuirilor mereu schimbătoare ale spiritului său — așa e și Anton, în ciuda sfințeniei sale, sau mai exact datorită poziției de excepție pe care i-o conferă credința sa în atotputernicia ideilor. Desigur, în calitatea sa de ascet cu rang înalt în hagiografie, el a vrut Nimicul și nu Întregul, dar ceea ce știm deja despre mecanismul viziunilor lui ne autorizează să deducem adevăratul conținut al acestora adică să bănuim că, în cazul său, acest Nimic nu este decît un Tot deghizat. Sfîntul Anton, zis cel Mare, nu are nevoie pentru a-și satisface pofta de putere să se imagineze ca Nero sau rege al Indiilor, îi este de ajuns să se desființeze ca ființă individuală și să se contopească într-un singur gînd : el este vizionarul căruia lumea i se oferă pe fundalul unor neîntrerupte orgii ale cărnii și spiritului. Nimicul îl așează mai presus de orice treaptă a puterii imaginate de om în furia sa dominatoare ; îl ridică la vidul absolut în care individualități și categorii se prăbușesc, lăsîndu-l singur în fața diavolului sau a lui dumnezeu. În acest sens, drama lui Anton nu este deloc cea a lui Faust, deși cei doi eroi o văd deopotrivă pe Elena din Troia și au în comun o nesățioasă dorință de putere, căci Faust a încheiat pactul său diabolic pentru a-i domina pe oameni în toate formele de luptă și de acțiune ; pe cînd Anton nu este decît o înfățișare a deșertului, un Don Quijote pasiv care a renunțat să acționeze chiar și în vis și care, mai mult sceptic decît nebun, trebuie să rămînă la marginea neantului.

Ca și copilul din *Memoriile unui nebun*, Anton ar putea spune că nu are altă viață decît cea petrecută în gînd, cu mica deosebire că în loc să povestească ceea ce se petrece în mintea sa, el *vede* totul sub forma unor imagini animate magic de care este el însuși păcălit, ca și cum ar fi victima propriului său psihic. De fapt, el

Scanned with CamScanner

proiectează, de-a lungul întregii povestiri, un film mental devenit perceptibil din exterior, astfel încît cel mai neînsemnat din gîndurile sale se întrupează pe loc, iar el este transportat într-un altundeva atemporal unde stîrneşte după plac un vîrtej de fantasmagorii. În acest altundeva al cărui spectator silit pare să fie, cînd de fapt e un regizor atotputernic, viziunile se nasc, se desfăşoară ,se generează unele pe altele, se încîlcesc şi, în cele din urmă, se distrug reciproc, niciuna nu rezistă, nici nu se menţine, fiecare o distruge pe aceea care o precede, toate se revarsă la întîmplare, fără să existe între ele contradicţii sau măcar posibilităţi de verificare. Căci Ispitirea nu este legată numai de conţinutul corupător al viziunilor care îl hărţuiesc pe sfînt, ea rezultă şi din înmulţirea lor absurdă, şi din nimicnicia lor. Născută din autonomia unui proces psihic cu totul desprins de realitate, ea se rezolvă într-o veşnică anulare a sensului, o suspendare nedefinită a ordinii semnificaţiilor, vorbire vidă adresată Nimicului. Gîndirea divinizată care se „ispiteşte“ singură, sau, cum spune foarte bine Copilul găsit care se bucură de ea şi totuşi îi presimte ameninţarea, „culmea nebuniei“.

În fluxul neîntrerupt al imaginii pe care Anton îl proiectează pe nisipul deşertului — pentru a recupera lumea la care a renunţat şi pentru a o poseda cu toţi monştrii ei, cu himerele şi ereziile ei demenţiale, cu abominabilele ei perversiuni —, nu aflăm desigur mare lucru despre persoana pămîntească a sfîntului, aşa cum s-a format, în copilărie, în mediul ei uman. Conform primei versiuni a povestirii, el pare să fi fost un tînăr bogat, care şi-a împărţit averea săracilor cînd s-a hotărît să-şi urmeze chemarea. Una din vocile care-l ispitesc îi aminteşte că era înzestrat pentru studiu şi că, dacă n-ar fi avut această nebunie, ar fi putut deveni celebru datorită imensei sale erudiţii. Versiunea definitivă nu pomeneşte de acest lucru ; în schimb, Anton spune în ea ceva mai mult despre trecutul său, pe care-l leagă de o culpă gravă : „Toţi mă condamnau cînd am plecat de acasă. Mama s-a prăbuşit muribundă, sora mea îmi făcea

Scanned with CamScanner

semne de departe să mă întorc, iar cealaltă plîngea, Ammonaria, această copilă pe care o întîlneam seara lîngă adăpătoare, cînd își aducea bivolii...“ Mai tîrziu, purtat de „setea de martiriu“ pînă la Alexandria — cu totul inutil, căci „prigoana încetase de trei zile“ — i se pare că o recunoaște pe Ammonaria în templul lui Serapis — o femeie goală bătută de soldați, pe care guvernatorul se pregătește să o jertfească pentru a da o ultimpă pildă. Cîteodată tînăra fată îi apărea înzestrată cu tot farmecul ei într-o stare de semitrezie. Ammonaria a pierit oare în chinuri, din cauza credinței ei ? A sfîrșit oare prin a se prostitua împinsă de sărăcie și amărăciune ? Anton speră că ea n-a părăsit-o pe mama lui ; deși aceasta a murit, el știe, a murit deznădăjduită, iar el este zdrobit de blestemul ei : „Ea m-o fi blestemat că am părăsit-o, smulgîndu-și părul alb. Iar cadavrul ei a rămas întins în colibă, sub acoperișul de stuf, între pereții șubrezi. Printr-o spărtură, o hienă adulmecînd își întinde botul. Oroare ! Oroare !...“ Între imaginea Ammonariei care i se oferă lui sau bărbaților în general „cu sînii dezgoliți“, și viziunea mamei sale moarte putrezind printre hiene, lui Anton i se face silă de viață și vrea să se arunce în prăpastia care se căsca la picioarele lui. Deoarece ezită gîndindu-se la păcat, i se arată o bătrînă, care i se pare a fi mama sa reînviată. Dar nu, este Moartea, venită ca să-i laude voluptățile sinuciderii. Apoi, deodată, bătrîna nu mai e singură, lîngă ea se ivește o tînără minunat de frumoasă în care Sfîntul crede că o recunoaște pe Ammonaria. De această dată este Desfrîul, care se străduiește să-i însuflețească dorința de a trăi biciuindu-i dorințele trupești. Totuși în cele din urmă, vedeniile se înlănțuie și dansează în jurul lui hora sinistră care dezvăluie asemănarea dintre ele : Desfrîul are „trăsături de cadavru“, iar Moartea dă ucigașului spasme la fel de violente ca acelea ale voluptății. Mama și amanta din care se trag atît viața cît și moartea aparțin pînă la urmă aceluiași fel de ispite, ele sînt legate printr-un pact diabolic, și de aceea diavolul le face să apară înlănțuite. Este adevărat că aici, diavolul s-a

înşelat, căci Anton renunţase într-adevăr la fericire şi se simţea cu adevărat nemuritor.

După ce a dat în vileag cel mai vechi vicleşug al demonului, Anton mai asistă şi la dialogul grotesc a două creaturi hibride care, în mit, reprezintă seducţia Necunoscutului şi a Imaginaţiei ; dar, Sfinx sau Himeră, mitul îşi risipeşte de această dată în van farmecele, Anton nu este prins în mreje, el nu se tulbură decît în ultima clipă a încercării sale, în faţa spectacolului unei infinităţi de fiinţe dezgustătoare colcăind la nesfîrşit în străfundurile vieţii ; sînt organisme primare la limitele dintre regnul animal şi cel vegetal, dintre inert şi însufleţit ; rudimente de trupuri sau de suflete născute din metamorfoze neîntrerupte în starea nevăzută vreodată în care materia se pune singură în mişcare. Iar aici, în faţa acestei geneze care se reface pentru el, Anton simte deodată groaza părăsindu-l ; el priveşte, uimit, plantele care se confundă cu pietrele, bolovanii avînd forma unor creiere, mădulare tăiate care cresc la loc, vieţi care nu sînt încă decît imperceptibile vibraţii, şi uluitoarea fericire de a fi iniţiat în misterele creaţiei îl desfată pînă la delir : „O fericire, fericire ! am văzut viaţa născîndu-se, am văzut începutul mişcării... Îmi vine să zbor, să înot, să latru, să rag, să urlu. Aş vrea să am aripi, o carapace, o scoarţă, să scot fum pe nări, să port o trompă, să-mi răsucesc trupul, să mă risipesc peste tot, să fiu în tot... să pătrund în fiecare atom, să cobor pînă în adîncul materiei — să fiu materia !“ Desigur, fantasmagoria nocturnă e alungată de lumína zilei ; în zori faţa lui Iisus Cristos străluceşte în soare iar Anton îşi reia rugăciunile. Dar, într-o privinţă cel puţin, Ispita l-a învins : a trebuit să-şi strige fantastica dorinţă de putere care stă la rădăcina sfinţeniei sale.

În acest text liric, la jumătatea drumului între proză şi poem, hibrid el însuşi, „culmea nebuniei“ apare pur şi simplu drept culmea megalomaniei — să se împrăştie peste tot, să fie în tot, *să fie materia* — iar Anton, purtătorul de cuvînt al romancierului pentru partea cea mai extravagantă a fantasmelor lui apare drept geniul

Scanned with CamScanner

răzbunător care îl consolează pe copil de grozăvia de a se fi născut. Înțelegem că acest admirabil „prea-plin de zăgaz",pe care putea arunca tot ceea ce bunul gust și legile genului interzic unei opere romanțate, i-a provocat un „extaz stilistic" și voluptăți incomparabile ; dar atunci, de ce și-a impus atît de des subiecte antipatice firii sale de liric dezlănțuit ? De ce s-a silit mai mult decît oricare alt scriitor să-și facă planuri, să acumuleze compilații, să adune informații și documente, să se înarmeze cu un aparat atît de complicat pentru a scrie cărți atît de exacte, atît de conforme cu faptele istorice și sociale cît permite ficțiunea ? De ce n-a vrut să folosească în descrierile sale decît lucruri verificate prin observație, sau confirmate de știința specialiștilor ? Într-un cuvînt, de ce este realist și considerat chiar șef de școală, dacă e adevărat, așa cum zice el, că menirea scrisului e să-l scape de realitate (și se grăbește să reînceapă lucrul la *Ispitire* pentru a-și „uita" contemporanii) ? Răspunsul este evident inclus în „cele două idealuri contradictorii" pe care știa că le poartă în suflet, cu condiția de a preciza totuși că aceste idealuri nu sînt simple suprastructuri intelectuale, ci chiar antagoniștii conflictului profund din care a izvorît încă de la început neputința lui de a trăi, și din care decurge pesimismul lui funciar în privința vreunui sens al vieții.

Obstacolul care-l împiedică pe Flaubert să-și umple cariera cu „nebunii" — dîndu-le uneori numele de romane cavalerești sau basme [1] —, trebuie căutat evident

---

[1] Îi scrie Louisei Colet : „Iată încă una din ambițiile mele ! Să scriu un basm !" Și în altă scrisoare : „Tu știi că unul din visurile mele de demult este să scriu un roman cavaleresc..." Desigur, îl știa pe *Don Quijote* pe dinafară înainte de a fi învățat să scrie, iar Cervantes a rămas întotdeauna unul din maeștrii lui cei mai venerați. Dar basmul și doamna de Aulnoy ? Nu le poate iubi deloc în calitate de autor al *Doamnei Bovary*, dar ca un Copil găsit atașat cu înverșunare de reveriile sale, este într-un fel obligat s-o facă. E adevărat că în cazurile de donquijotism exagerat, gustul pentru poveste și pentru romanul cavaleresc nu lipsește niciodată. Astfel, Kafka își exprimă aceeași dorință ca Flaubert, aproape cuvînt cu cuvînt : „Mi-ar

Scanned with CamScanner

în textul *Ispitirii* care, din punct de vedere literar, reprezintă transpoziția pe plan religios a propriei sale ispite de a fi scriitor (grație sensului dublu al cuvîntului „vocație", comun artei și domeniului specializat al religiei : artistul se retrage din lume, merge în „deșert" pentru a urma chemarea „vocației sale). Or textul, care nu spune aproape nimic despre biografia sfîntului, ne relatează totuși un fapt important, strîns legat de aventura sa spirituală ; este vorba de moartea mamei lui și de blestemul pe care l-a pronunțat înainte de a-și da sufletul. După varianta cea mai simplă a poemului, sfîntul a fost blestemat din cauza nebuniei care-l împinge spre pustiu, el este sfînt pentru că e blestemat, și e blestemat pentru că e criminal (Anton prezintă moartea mamei sale ca pe o consecință directă a plecării sale în Thebaida), dar dacă ne amintim de copilul din *Memoriile unui nebun,* care-și lasă mama să se înece fără a putea invoca scuza vreunei vocații, și mai ales de sfîntul Iulian Ospitalierul, care-și ucide tatăl și mama dintr-o greșeală generată de gelozie, sîntem determinați să-l suspectăm că inversează ordinea evenimentelor ; în acest caz, mama lui n-ar fi murit în urma abandonării, ci el, omorînd-o, ar nutri speranța să-și ispășească vina îngrozitoare în deșert. Întrucît „răcnetele metafizice" ale lui Flaubert îl duc tot în această teribilă direcție — refuzul lumii, megalomania, uciderea celei care i-a dat viață —. și ele sînt propriu-zis vocația scriitorului, chiar și vocația lui e vinovată, și pînă la un anumit punct interzisă. De aceea, neputîndu-se nici lăsa mereu în voia ei, nici renunța la ea cu desăvîrșire, se resemnează să-i

---

plăcea mult să scriu *Märchen...*" E adevărat că simțea că are cu autorul *Educației sentimentale* — carte care i-a ținut loc de *Biblie* literară întreaga sa viață — niște afinități atît de profunde și de extraordinare încît în ciuda umilinței sale maladive, se numea în mod deschis fiul lui spiritual. Exegeza lui Kafka, înșelată de diferențele de epocă, de limbă și mediu care-i separă pe cei doi scriitori, n-a ținut cont în general de această înrudire. Dar, pentru arta lui Kafka, Flaubert e infinit mai important decît toate patronajele existențialiste prin care s-a încercat explicarea lui.

Scanned with CamScanner

permită în opera lui o existență pe jumătate clandestină, și să n-o urmeze decît din cînd în cînd, între două romane „adevărate" mai puțin suspecte, sau în orice caz mai puțin compromise de forțele sălbatice care se agită în adîncul „sfinteniei" lui.

Să îmbrățișeșe Totul, să fie materia însăși ca să știe exact ce gîndește ea și cum se formează, să domine toate lucrurile prin simpla forță a unui psihism retras adînc în propria lui splendoare, și să se așeze astfel pe sine la izvorul vieții — această dorință delirantă a lui Anton presupune abolirea legilor firești ale procreației, al căror instrument orb și necesar este mama. Pentru acest Copil găsit furios că-și datorează viața unor ființe vii, și pe care mînia îl îndeamnă să-și inventeze niște povești în care să se înfățișeze drept propriul său creator — a fi materie, înseamnă a avea puterea să te creezi după dorință —, părinții sînt cei mai răi dușmani pentru simplul fapt că îl rețin pe tărîmul strîmt al biologiei. Orice-ar face „nebunul" de geniu, sau cel mai mare ascet al creștinătății, părinții îi amintesc mereu cine e el, în fața lor nu mai există nici o măreție și nici un sublim, visurile de absolut se fac țăndări, fantasmele de atotputernicie se dovedesc doar un expedient derizoriu, o impostură puerilă, „culmea nebuniei". De unde și nevoia de a-i ucide, cum au făcut-o în timpurile străvechi semizeii mitologiei, și dintotdeauna eroii civilizatori, întemeietori, mîntuitori, în care omenirea vede garanția progreselor ei.

Totuși, părinții nu sînt condamnați numai din motive metafizice, ci și din cauza înșelătoriei lor infame, întrucît odinioară îi apăreau copilului cu o înfățișare divină, cînd nu erau de fapt decît niște creaturi iresponsabile și desfrînate, niște ființe slabe, neștiutoare, purtate în toate direcțiile de forțele ascunse ale vieții. Vinovați deja de perpetuarea unei existențe captive, ei sînt acum odioși datorită mîrșăviei minciunii lor, care exclude orice împăcare și orice soluție de compromis. Pentru Copilul găsit aflat la paroxismul resentimentului, eliminarea lor

Scanned with CamScanner

violentă reprezintă şi în acest caz unica scăpare, singurul mijloc de răzbunare şi mîntuire, singurul remediu pentru nedreptăţile cauzate Eului divinizat prin chiar faptul de a-l fi născut. „Nebun" genial sau sfînt, — sau artist, e totuna —, eroul lui Flaubert nu poate şi nu vrea să se lepede de lumesc decît devenind ucigaşul celor care l-au adus pe lume : sîngele care îl leagă de ei trebuie vărsat fără milă, mama trebuie să ispăşească dubla crimă de a-l fi aruncat într-o lume separată, şi de a-l fi născut pe el, pe care forţa dorinţei îl face asemănător zeilor, în abjecţia sexualităţii (textele din copilărie se învîrtesc în jurul unui parcid mai mult sau mai puţin camuflat ; în *Legenda sfîntului Iulian Ospitalierul*, basmul tulburător în care romancierul îşi realizează în felul său vechiul vis de feerie, cei doi părinţi sînt ucişi împreună în acelaşi pat : în schimb în *Memorii* şi în *Ispitire* este sacrificată numai mama [1]). În sferele barbare în care sfîntul şi artistul îşi amestecă exigenţele, nu numai că arta e înjosită prin faptul că exprimă omorul primordial, ea reprezintă deja în sine echivalentul unei încălcări criminale a cărei responsabilitate artistul nu o poate declina, chiar dacă ar avea loc doar în ungherele cele mai inaccesibile ale gîndirii. Pentru acest motiv Flaubert trebuie să ajungă la un compromis cu forma de literatură care-i oferă cele mai mari bucurii estetice : este prea radicală în revolta ei,

---

[1] Înverşunarea lui Flaubert asupra figurii materne numită explicit ca atare este una din caracteristicile frapante ale operei sale, care trebuie atribuită fără îndoială neputinţei de a-şi asuma destinul „oedipian", adică la urma urmei, unui grav regres emoţional. Că şi-a adorat mama, că din cauza ei s-a certat cu Louise Colet, că i-a căutat imaginea şi a fugit de ea cu ajutorul Elisei Schlesinger, în sfîrşit că n-a putut niciodată s-o părăsească — sînt fapte incontestabile pe care Bastardul „oedipian" le-ar fi putut trece la activul său. Dar Copilul găsit, din care îşi făcea un sfînt, dorea moartea femeii cu părul alb şi lung care revine mereu în nălucirile sale, în orice caz sconta pe ea mai ades şi mai franc decît se obişnuieşte în mod conştient. Într-o anumită epocă, formula : „Dacă mama moare, planul meu e ca şi făcut" devine aproape un leitmotiv al scrisorilor sale.

Scanned with CamScanner

și prea periculoasă prin negație, pentru ca scriitorul să nu încerce s-o proscrie, sau cel puțin să-i determine cu strictețe rolul (o face prima dată la sfaturile severe ale lui Bouilhet, care converg evident în sensul vinovăției lui).

În afara sălbăticiei lor înnăscute, operele Copilului găsit sînt problematice și pentru că-și falsifică propriile date, fiindcă pretind să considere realul drept nul, cînd de fapt autorul nu mai este de mult timp un Don Quijote ignorant care tratează realitatea ca pe o prejudecată sau ca pe o iluzie pe care, nu se știe de ce, o împărtășesc mai mulți. Încă de la vîrsta de cincisprezece ani, Flaubert știe care este cauza reală a dezgustului său față de lucrurile pozitive, și oricît ar încerca să se ferească de ele, traumatismul „scenei primitive", care odinioară i-a zdruncinat serios părerea pe care o avea despre sine, l-a convins deja că ceea ce este mai crud în realitate e tocmai faptul că aceasta nu poate fi nici anulată, nici schimbată, nici îndepărtată printr-o simplă hotărîre a spiritului. În aceste condiții, negarea nu servește la nimic, degeaba respinge Anton viața înlocuind-o cu vidul deșertului, mirajele deșertului îi aduc lumea înapoi iar viața însăși își continuă imperturbabilă cursul. Pentru a ține cont de ceea ce știe, artistul este așadar determinat să se despartă parțial de sfîntul ermit al cărui dezgust și nostalgie le împărtășește ; nemaiputînd să închidă ochii asupra realității, care i se dezvăluie acum pînă în cele mai intime detalii, renunță să fie vizionarul imposibilului pentru a deveni *voyeur-ul* realității, și pentru a pune în observația sa tot atîta pasiune ca în visele sale („detaliul e groaznic, spune el, mai ales cînd îl iubești ca mine"). Asta este logica onestității sale, care-l forțează nu să accepte ceea ce vede, ci să iubească detaliul în ciuda și din cauza suferinței de care acesta este legat.

Făcut din aluatul vinovăției și, de voie, de nevoie, experimentat, Copilului găsit al lui Flaubert nu-i este poate atît de greu, cît ar dori, să-și însușească punctele de vedere obișnuite ale Bastardului, într-o oarecare măsură

a devenit deja Bastard, în orice caz s-a transformat destul pentru ca, privind din afară, să ne putem înşela asuprea sensului aspiraţiilor sale (pierde mult timp în scrisorile lui, încercînd s-o convingă pe George Sand şi pe alţii că nu e deloc un Don Juan ci mai degrabă un fel de călugăr). Îi plac femeile, în mod special, spune el în *Noiembrie*, „acest mister al femeii în afara căsătoriei", şi consideră cuvîntul „adulter" drept cel mai frumos pe care l-a creat limba ; el visează la „dragostea unei prinţese sau actriţe care să vă umple de orgoliu şi să vă facă în consecinţă egalul bogătaşilor şi celor puternici" şi exclamă, de astă dată în legătură cu viaţa sa reală : „De ce n-am o rentă de o sută de mii de franci !" ca şi cum n-ar mai avea altă ambiţie decît dorinţa înverşunată a Bastardului tipic balzacian. Nu numai că dorinţele lumeşti ale arivistului nu-i sînt necunoscute, dar mărturiseşte că aspiră să fie primit, şi mai mult „să strălucească prin saloane" [1]. El care în adîncul sufletului său suferă cumplit că s-a născut, deoarece orice naştere reprezintă o cădere într-o lume finită, acolo unde se situează acum regretă că nu s-a „născut", că nu are o origine nobilă, în sensul deosebit pe care cuvîntul l-a dobîndit prin folosirea şi prin prejudecăţile aristocraţiei [2]. Dealtfel, Flau-

[1] Sartre *(op. cit.)* se indignează : „Să strălucească prin saloane : nici o ambiţie nu poate fi mai prostească..." Prostească sau nu, este cea care dă cel mai puternic impuls romanului Bastardului, primă sursă a literaturii romaneşti populare şi culte, şi schemă a tuturor situaţiilor fictive în care romanul trăieşte la diferitele lui nivele.

[2] Sartre a remarcat această trăsătură atît de contradictorie în aparenţă cu chemarea „deşertului" : „Gustave regretă că nu este nobil ? Se poate să fi visat uneori la acest lucru : tinerii burghezi din epoca sa n-au fost scutiţi de asta ; Hugo de exemplu, şi Baudelaire, vai, însuşi Mallarmé..." De ce „vai" ? Şi de ce numai tinerii burghezi contemporani cu Flaubert ? Înseamnă să uităm că pentru această fiinţă funciarmente nemulţumită care e sub toate zările spirituale novatorul, *snobismul e îndemnul cel mai puternic al creaţiei* (dovadă, pentru a nu cita decît cîteva nume printre cele mai prestigioase, Balzac, James, Proust, şi chiar cel mai umil, cel mai pur, cel mai ascetic dintre scriitori, Kafka, scriitorul care a ridicat la înălţimi cu adevărat mitice *snobismul de a fi paria).*

bert nu se dă înapoi să-și caute niște rubedenii nobile, din partea unuia dintre străbunicii săi, se gîndește la asta, dar renunță poate chiar în aceeași clipă („Și cînd te gîndești că nu m-am folosit de această rudenie ca să-mi «compun un personaj» prin cartierul aristocratic !"...) în schimb este mult mai mîndru de „străbunica mea sălbatică, o Natchez sau o Irocheză, nu prea știu[1] .....". Pe scurt, îi plac titlurile, gloria, lucrurile strălucitoare, luxul și desfrîul ; iubește banul, lumea pariziană, oamenii suspuși, care prin simplul lor contact conferă grație și putere, îi plac prințesele a căror dragoste constituie ea însăși o înnobilare. Or, el nu poate, fără să mintă, să elimine din lumea creației lui, așa cum a făcut pînă acum în *Memorii* și în *Ispitire*, toate aceste lucruri pentru care, la tinerețe, se crede capabil să lupte, deși o altă înclinație a firii lui îl obligă să le urască din răsputeri ; dar dacă, din lealitate pentru lumea tangibilă, vrea într-adevăr să le descrie, trebuie să înfăptuiască în literatura lui o convertire hotărîtoare, adică să treacă de la halucinație la observație, de la pură erudiție la studiu „pe teren", de la legendar la romanesc, sau, pentru a relua titlurile semnificative ale celor două opere principale, de la Ispitirea lui Anton în deșert la Educația lui

[1] Observații psihanalitice foarte numeroase pun în evidență rolul surprinzător pe care-l joacă indienii în „romanul familial" al americanilor din nord, în special la canadieni. Aici indianul îl înlocuiește, fără îndoială, pe aristocrat, care nu există din punct de vedere istoric. „Calitățile" tradiționale recunoscute rasei ajută substituirii : indianul este mîndru, nobil, neîmblînzit în luptă, generos, și este primul stăpîn al țării. Comparat cu cei care i-au exterminat neamul,el poate ușor să fie considerat că aparține unei esențe superioare și să țină astfel locul regelui sau tatălui nobil, care este cel mai înalt în „romanul familial" european. E de remarcat că Flaubert își găsește o ipotetică străbunică „sălbatică", care-i conferă o aristocrație mai rară și sînge mai viguros decît cel al „cartierului aristocratic". Unde mai pui că Natcheza sau Irocheza flatau enorm gustul său pentru civilizațiile „barbare".

Scanned with CamScanner

Frédéric Moreau în lumescul strict mărginit în care încearcă să se ridice [1].

În clipa în care Flaubert apare în scenă în această *Educaţie sentimentală,* care, ca şi *Ispitirea,* este opera unei vieţi întregi — lucrează la ea la nouăsprezece, douăzeci şi patru, cincizeci şi doi de ani şi în intervale, desigur, nu abandonează ideea —, Bastardul napoleonian sau balzacian şi-a sfîrşit deja cariera : nu se mai pot imagina Napoleoni comis voiajori, negustori de parfumuri, sau bancheri ; nu mai există Nucingen, nu mai e nimeni în stare să confere unor poveşti de alcov sensul şi amploarea unei Istorii mondiale. Căci vremurile s-au schimbat, Istoria s-a întors din drum, regele-burghez l-a înlocuit pe Împărat, iar eroul de roman vede cum i se îngustează cîmpul de acţiune. Erou foarte puţin eroic de acum, el este ori copilul plictisit al unui secol revenit la realitate, avînd ca bagaj spiritual numai o nostalgie vagă şi un spirit muşcător ; ori filistinul cu orizont îngust, calculat, aferat, ambiţios, deloc fericit, desigur, dar cum va spune Rimbaud, mulţumit. El întruchipează pe de o parte visul, regretul grandorilor trecute, pasiunea nutrită pentru ea însăşi, arta opusă trivialităţii acţiunii ; pe de altă parte, prostia conformismului, interesele meschine, cinismul deghizat în ideal, calculele murdare cotidiene. Şi oarecum peste tot, amestecul celor două într-o societate încă nevindecată de istoria ei recentă, care reuşeşte turul de forţă de a fi în acelaşi timp feroce şi lipsită de orice strălucire. Este împărăţia Bastardului mijlociu — romantic şi filistin, stupid şi visător înnebunit după acţiune şi leneş incurabil — pe care Flaubert, furios că-i seamănă şi lucid pe măsura urii sale, l-a eternizat pe firmamentul jalnic al „burghezului".

Frédéric Moreau este versiunea seducătoare a acestui Bastard mijlociu pe care Flaubert s-a răzbunat deja cre-

---

[1] Influenţa lui Goethe rămîne încă hotărîtoare aici : dacă *Ispitirea* era corespondentul lui *Faust, Educaţia sentimentală* este echivalentă cu *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister, „Bildungsroman"* care serveşte de model tuturor romanelor de educaţie.

Scanned with CamScanner

îndu-i pe Homais și pe doamna Bovary (că doamna Bovary este asimilată cu Bastardul viril nu trebuie să ne uimească ; noi știm că „Doamna Bovary, sînt eu !“ și că Flaubert a pus în ea tot ceea ce simțea ca sentimentalism prostesc și efeminat în romantismul lui întîrziat). Înzestrat cu poftele imense ale lui Rastignac [1], fără puterea de a și le satisface ; pasionat, dar pasiv ; încă prea romantic, sau cum ar spune el, prea artist, pentru a intra hotărît în toiul luptei și al conflictelor ; dar deja prea „burghez“ pentru a risca să cedeze ispitei extremelor, Frédéric Moreau este imaginea fidelă a acestui mijloc de veac ce va vedea Revoluțiile născîndu-se și eșuînd : se învîrtește în cercul strîmt al exaltării și, confundînd acțiunea cu iluzia de a se mișca, își ruinează una cîte una speranțele nemăsurate. Astfel, împlinește profeția amară pe care Flaubert a notat-o în tinerețe pe ultima pagină a unuia din textele sale : „Biet prieten ! Vei trăi astfel, entuziasmat de visele tale, dezgustat de ceea ce ai făcut.“ Într-adevăr, el a trăit astfel, îmbătat de sine și dezgustat de ceea ce făcea, sau mai degrabă dezgustat de ceea ce credea că face, într-o eternă stagnare veleitară.

Dar la ce visa el, și în ce consta de fapt dezgustul său ? În privința viselor sale, ele sînt desigur foarte departe de viziunile grandioase ale pustiului, ele zboară razant cu pămîntul și viața, cu viața saturată de femei, de bunuri, de onoruri — pe scurt, de toate lucrurile tentante și imediat disponibile care-i lipsesc visătorului. Căci de la *Ispitire,* sensul cuvîntului „vis“ a slăbit considerabil : Anton visa în sensul puternic al delirului, Frédéric visează în sensul slab care se potrivește moliciunii lui — în consecință, nu pentru a isca o altă lume, ci pentru a-i smulge acesteia tot ceea ce-i poate oferi, fără inconveniente subsidiare, în materie de bogăție și privilegii. În această privință el nu dă desigur dovadă de nici o ori-

---

[1] Flaubert era conștient că prin Frédéric creează opusul mediocru și pasiv al personajului lui Balzac. Îl pune pe Deslauriers inseparabilul prieten care este ca și Sancho pentru Frédéric, să spună : „Amintește-ți de Rastignac din *Comedia umană* ! Vei reuși, sînt sigur de asta !“

ginalitate ; el visează dragostea — dragostea fiind spaţiul infinit în care evoluează figura intangibilă a Mariei Arnoux —, apoi visează să-şi îndrepte viaţa pe căi mai înalte, aşa cum face de obicei Bastardul, care contează pe femei pentru „a parveni". Într-adevăr, deşi e îndrăgostit şi e sincer gata să se sacrifice pentru pasiunea sa imposibilă, el nu vede nici un rău ca în acelaşi timp să caute favorurile vreunei femei bogate şi nobile — de ce nu, doar nu-i nimic rău în asta, îşi zice el — fiindcă vrea cu orice preţ să ajungă. Astfel, întorcîndu-se de la o serată unde crede că s-a prezentat bine, calculează liniştit şansele de succes pe care i le-ar oferi o legătură mondenă măgulitoare : „Mai întîi, toaleta lui (se privise în oglinzi de mai multe ori [1]), de la croiala hainei pînă la catarama de la pantofi, nu lăsa de dorit ; vorbise cu oameni importanţi, văzuse de aproape femei bogate. Domnul Dambreuse a fost foarte amabil, iar doamna Dambreuse aproape îmbietoare. Îşi cîntări unul cîte unul cele mai neînsemnate cuvinte, privirile, mii de lucruri indescriptibile şi totuşi expresive. Ar fi al naibii de frumos să ai o asemenea amantă ! De ce nu, la urma urmei ? Doar nu era mai prejos ca oricare altul !...") Doamna Dambreuse rămînînd văduvă, se va gîndi cu seriozitate să se căsătorească cu ea, apoi obligat să o lase mai moale şi să abandoneze pretenţiile de noblеţe, o va avea în vedere pe micuţa Roque, fiica unui ţăran îmbogăţit în chip scandalos. Bineînţeles nici unul din aceste proiecte nu se apropie de realizare, (ca şi Flaubert, el ar putea spune că „a visat mult şi a realizat foarte puţin"), şi nu numai că nu contractează căsătoria bogată prin care speră să forţeze mîna succesului, dar strică totul — şansele pe lîngă doamna Arnoux precum şi viitoarele triumfuri mondene — trăind cu o cocotă luată de pe şanţ. Un timp o duce în lenevie — lenevia este singurul folos tras

[1] El are pentru oglinzi aceeaşi atracţie ca şi eroul din *Noiembrie*, care ar vrea să fie femeie pentru a se oglindi în rîuri, ca şi Gustave însuşi, care mărturiseşte : „Lumea şi-ar bate joc de mine dacă ar şti cum mă admiram..".

Scanned with CamScanner

din reveriile sale — împărțindu-se între adorarea femeii imaculate și dorința pentru femeia de stradă, încît cele două imagini care îi ocupă viața sentimentală ajung să se completeze și curînd se confundă (în conformitate cu fatalitatea afectivă pe care Flaubert o subliniază folosind ambiguitatea prenumelui „Marie"). Cînd pasivitatea tînărului și-a desăvîrșit opera, el se află singur, sortit desigur pentru totdeauna celibatului, și, ca mulți romantici prea slabi sau prea indolenți pentru a-și lua în serios visele, intră pînă la sfîrșit, fără prea mare efort, în pielea unui mic burghez.

Lucrurile nu merg mai bine cu gloria pe care Frédéric o așteaptă ca să-i încoroneze meritele dintr-o dată. La vîrsta colegiului, se închipuie scriitor (tocmai în asta constă slăbiciunea sa, se vede mereu în pielea cuiva), și are ambiția „să fie într-o zi un Walter Scott al Franței". Bacalaureat, se gîndește la „un plan de dramă, la subiecte de tablouri, la pasiuni viitoare", găsind că fericirea „meritată de perfecțiunea sufletului lui" își întîrzie prea mult apariția. Curînd, totuși, cade din entuziasm în dezgust, ca de fiecare dată cînd încearcă să treacă de la vis la realizare ; dîndu-și seama că încercările sale sînt demne de un epigon stîngaci, și nu de un creator, literatura îl dezamăgește, dar nici pictura, care i se pare mai ușoară, nu se dovedește a fi vocația lui. La urma urmelor, nu e prea mîhnit, viața mondenă îl acaparează, se lasă antrenat în afaceri bănești în care, neștiind nici măcar să speculeze, își pierde două treimi din modesta sa avere ; în sfîrșit, mișcările din 1848 îl poartă în vîrtejul lor, se amestecă accidental în intrigile politice ale prietenilor săi și vede sîngele curgînd, dar dacă este emoționat de evenimente, emoția îi trece prea repede pentru a avea timp să-i înțeleagă sensul și să-și găsească din convingere curajul de a alege o tabără. Astfel, femei, poziții sociale, onoruri, glorie, bani, tot ce a vrut să posede laolaltă se duce pe apa sîmbetei, nu pentru că n-ar fi avut ocazia reală de a le obține, ci pentru că, dorind totul, *fără deosebire,* a fost împiedicat de aviditatea sa leneșă să-și ordoneze scopurile după o anumită ierarhie a valo-

Scanned with CamScanner

rilor, n-a urmărit decît imaginea ideală reflectată în oglinda sa interioară ; iar această imagine l-a condamnat în cele din urmă să-şi suporte viaţa în loc să devină autorul ei.

Flaubert a spus de cîteva ori că a zugrăvit în *Educaţia sentimentală* generaţia pierdută a tinerilor care, între 1848 şi lovitura de stat a lui Napoleon al III-lea, văzuse prăbuşindu-i-se toate speranţele de acţiune, fără să se poată debarasa de iluziile romantice care continuau să-i alimenteze ideologia. E adevărat, chiar într-un sens mai profund pe care de obicei Istoria nu-l menţionează în arhivele ei, că Frédéric Moreau, Deslauriers şi tinerii care se bat în jurul lor pe baricade sînt desigur figuri istorice. Dar figura lui Frédéric oferă în acelaşi timp şi cel mai fidel dintre autoportrete, este Gustave însuşi, fără îndoială, Gustave zugrăvit cu luciditatea răutăcioasă a celui care se cunoaşte bine şi care se vede mediocru, laş în faţa vieţii, egoist, ambiţios şi inconsecvent, aşa cum era în parte şi ar fi fost în întregime dacă mistica artei nu l-ar fi salvat.

Incapabil de extremismul deşertului, unde stăpînirea asupra lumii se cumpără cu preţul unei crime fără de iertare şi al unei sărăcii absolute, dar prea laş pentru a urma calea Bastardului care încalcă toate legile şi care, oricît de josnic acţionează, ştie cel puţin să braveze totul pentru a-şi atinge scopul, şi la nevoie să plătească cu capul [1], Frédéric vrea totul cu condiţia să nu intre el însuşi în joc ; el stă cu un picior de Partea Cealaltă, şi cu un picior pe tărîmul social unde se hotărăşte soarta oamenilor, şi în această postură insuportabilă de care nu pare nici măcar să sufere, îşi ia mereu un avînt măreţ, fără să facă niciodată saltul care în sfîrşit, l-ar plasa la acelaşi nivel cu singurul obiectiv demn de ambiţia sa. Chiar dacă ar fi avut la urma urmei curajul să sară, obiectul i-ar fi rămas tot inaccesibil, pentru că, lipsit de o

[1] Flaubert nu ignora rolul acestei laşităţi în alegerea „deşertului" : „Am fost laş în tinereţea mea, *mi-a fost teamă de viaţă !* Totul se plăteşte..."

formă anume, se risipește, înainte de a căpăta chip, în miile de nimicuri ale vanității. În această privință, Frédéric nu e cu nimic superior lui Maxime Du Camp, despre care Flaubert spunea cu severitatea ermitului față de visătorul monden : „În capul lui e un talmeș-balmeș : femei, decorații, arte, lovituri de spadă, toate se îngrămădesc pe același plan, numai *să-l ajute să urce,* aceasta e important !“. Flaubert cunoaște destul de bine această confuzie a dorințelor care se îngrămădesc pe planul mediocrității, și știe ce pericole ascunde. O urăște fiindcă ascunde lene spirituală, și mai ales orgoliu degradat. Pentru el sînt două feluri de orgolii calitativ opuse, unul care aspiră la ceea ce numim culmile cele mai înalte, altul care se afirmă disprețuindu-le „deoarece sînt prea joase“. „Gloria cea mai răsunătoare, spune eroul din *Noiembrie,* nu m-ar fi satisfăcut deloc deoarece n-ar fi fost niciodată la unison cu inima mea...“ Iar Flaubert însuși, într-o scrisoare către același Maxime Du Camp, care-l presa să publice și să ajungă : „Să ajung la ce ?... Să fiu cunoscut nu este principala mea preocupare. Asta nu satisface deplin decît cele mai mediocre vanități... Eu țintesc spre ceva mai bun : să mă plac. Succesul mi se pare a fi rezultatul, nu scopul. Or, eu merg către acest scop, și asta de mult timp, mi se pare, fără să mă abat cu vreun pas, fără să mă opresc la marginea drumului pentru a face curte damelor sau pentru a dormi în iarbă. Dacă e vorba de fantome, la urma urmei, îmi place mai mult cea care e de statură mai înaltă... Mai bine crăp ca un cîine decît să grăbesc cu o secundă fraza care nu e coaptă...“ Frédéric care s-a azvîrlit prostește în bîlciul deșertăciunilor, nu cunoaște acest orgoliu încăpățînat, el vrea femei, lovituri de spadă, succese mondene, bucuriile artei și pe deasupra gloria fără compromis a poetului — altfel spus, nu vrea nimic cu adevărat, și de aceea este aspru pedepsit. Desigur nu printr-un sfîrșit tragic — el n-are dimensiunile tragediei, iar Flaubert se ferește să-l omoare —, ci prin uzura existenței, de care micile sale himere nu l-au lăsat să se bucure. Condamnat să trăiască, sau mai exact să vegeteze într-un infern pe măsura dorințelor

Scanned with CamScanner

sale frustrate va trebui cel mult să-şi ispăşească pedeapsa dezonorantă de a sfîrşi ca „burghez", o pedeapsă capitală e adevărat, care implică pentru autorul ei cea mai ruşinoasă dintre decăderile spirituale.

Dacă Flaubert nu este sigur că s-a lepădat cu desăvîrşire de „burghez" (eu sînt, spunea uneori, un burghez care trăieşte la ţară şi se ocupă cu literatura"), în schimb, nu se îndoieşte că literatura, Arta cum spune el, Arta pentru Artă, cum s-a pretins că a spus, îi oferă orgoliului părţii bune din el, unica şansă de a triumfa asupra celei rele. Pentru cel care a înţeles, încă de la primele sale încercări, că „a scrie, ah, a scrie înseamnă să pui stăpînire pe lume", arta de a inventa povestiri şi de a le spune altora echivalează cu puterea supremă, este o regalitate în comparaţie cu care toate puterile temporale, inclusiv gloria mondenă a scriitorului consacrat, nu mai sînt decît nişte fleacuri de nimic. Flaubert ştia de cînd era copil că pe hîrtie dispunea după bunul său plac de Infinit, „un Infinit mai mare, dacă este posibil, decît Infinitul lui dumnezeu ; prin pana lui el este stăpînitorul atotputernic al figurilor născute din dorinţele sale, pe care le vede „acţionînd în faţa lui ca un dumnezeu care s-ar amuza să-şi privească lumile create de el" ; înarmat cu bagheta ale cărei virtuţi magice dau conţinut vizibil fantomelor, el poate „să înspăimînte lumea încruntîndu-şi sprîncenele", poate fi, cînd substitutul Creatorului divin, cînd al diavolului pus pe distrugere. El are „în cap drame terminate, pline de scene furioase şi de temeri ascunse" ; stilul curge din pana lui ca şi sîngele în vine, şi posedat de viziuni care-i anulează Eul individual, cunoaşte într-o clipă lucrurile prezente şi trecute, „de la copilul din leagăn pînă la mortul din sicriu, omenirea răsuna în mine cu toate ecourile ei ; cîteodată îmi treceau prin minte brusc idei gigantice, ca acele fulgere tăcute care în timpul verii luminează un oraş întreg dezvăluind toate detaliile edificiilor şi intersecţiile străzilor". Şi, în această iluminare care-l răsplăteşte însutit pentru neînsemnătatea lui înnăscută, potriveşte cuvintele în imagini, prinde viaţa în capcana scrisului, distrîn-

Scanned with CamScanner

du-se nemaipomenit „să țină oamenii în tigaia frazei și să-i facă să sară ca pe niște castane". Oamenii — să reținem, și nu numai cititorii eventuali, căci marele scriitor care vrea el să fie, n-are ambiția, la drept vorbind, să devină un autor cunoscut, înzestrat cu puterea foarte relativă de a fascina și a emoționa un anumit public, el vrea să țină omenirea întreagă în tigaia frazei lui, așa cum ar face-o dumnezeu dacă i-ar conveni să se coboare la rolul de romancier.

Scriitorul în deplina facultate a forțelor sale nu a renegat niciodată aceste idei despre artă ale copilului și adolescentului, ba mai mult și-a format din ele temelia celebrei teorii a impersonalității, ca și imperativele categorice la care s-a supus toată viața pentru a merita privilegiile artistului divinizat. Fiind dumnezeu, scriitorul nu există ca persoană privată, în orice caz nu trebuie să se arate : „Artistul trebuie să fie în opera lui ca dumnezeu la facerea lumii, nevăzut și atotputernic". „Găsesc chiar că un romancier *n-are dreptul să-și exprime părerea* despre nimic. Oare bunul dumnezeu și-a exprimat vreodată părerile ?[1]..." Narcisismul creatorului este situat aici la un nivel atît de înalt, încît se dizolvă într-o pură umilință : „primul venit este mai interesant decît domnul G. Flaubert", iar domnul G. Flaubert n-are nimic de spus despre sine (are efectiv motive serioase să se excludă din cărțile sale), el se dizolvă în întregime în artistul care a căpătat prin misiunea lui atotputernicia invizibilă și neutralitatea perfectă a transcendentului.

Extazul narcisist al creatorului, sursă a unei voluptăți superioare tuturor plăcerilor pe care le pot oferi sentimentele omenești și exercitarea puterilor temporale, are ca revers disciplina de o mare vigoare, cu care scriitorul nu poate să trișeze, căci altminteri s-ar prăbuși îndată din cerul lui. Dacă arta de a scrie este de esență divină, iar artistul însuși egalul lui dumnezeu sau echivalentul social al preotului — aici Flaubert nu este foarte clar,

[1] Subliniat de Flaubert.

poate din grija de a-şi atenua puţin megalomania —, scrisul nu-şi îndeplineşte rolul decît cu condiţia de a reprezenta valoarea supremă a vieţii, legea căreia i se supun toate celelalte legi şi care guvernează pînă şi gîndurile : „În sfîrşit, scrie Flaubert, îmi dau silinţa să gîndesc bine *pentru* a scrie bine. Dar scopul meu este să scriu bine, nu ascund acest lucru [1]..." Astfel, pentru „sfîntul" literaturii, forma are întîietate asupra conţinutului, sau mai degrabă conţinutul nu este decît mijlocul de a crea o formă perfectă în care sublimul artei se reflectă total în fiecare cuvînt.

Dealtfel, Copilul găsit are şi un alt motiv de a subordona perfecţiunii scriiturii conţinutul reveriilor sale, căci poveştile pe care le plăsmuieşte nu sînt nevinovate, nici pe departe, ele pornesc toate de la intenţii criminale, iar frumuseţea lor formală are meritul deosebit de a te face să uiţi acest lucru, oferind totuşi o satisfacţie lumii jignite. Acela care-şi omoară mama pentru a ajunge să trăiască în pustiul artei, şi care pe deasupra vrea să prăjească oamenii în tigaia frazei lui, acela nu se poate reabilita în proprii săi ochi, decît dacă se angajează cu întreaga sa fiinţă în căutarea unei frumuseţi fără pereche. Singur împotriva tuturor, şi vinovat faţă de toţi, nu-i rămîne pentru a se justifica decît să plătească în monedă estetică sălbăticia dorinţelor sale agresive, ceea ce, la urma urmelor, îi agravează lipsa de sociabilitate. Totuşi, justificarea în ea însăşi nu are mai mult sens decît culpabilitatea pe care se străduieşte s-o înlăture : ştiindu-se asasin în gînd al mamei sale, aceea care l-a învăţat folosirea şi valoarea cuvintelor, el nu se poate suporta decît dacă îi oferă limbii lui materne sacrificiul ispăşitor al unei vieţi întregi convertită în scris, în mod real înghiţită de hîrtie (ar fi putut cu adevărat să-şi dedice toate cărţile „Doamnei mele limba maternă", cu mai multe drepturi decît avea bătrînul autor german şi decît a avut pînă azi vreun scriitor îndrăgostit de perfecţiune).

[1] Subliniat de Flaubert.

Scanned with CamScanner

Opera lui Flaubert se purifică printr-o frumusețe fără cusur de crimele copilăriei a căror ispită încă mai apare în imaginile sale cele mai neînsemnate, dar frumusețea dobîndită în „chinuri", cu prețul renunțării totale la bucuriile obișnuite ale omenirii, nu este niciodată, prin natura ei, cu adevărat la înălțimea importantei ei misiuni. Imperfectă, ea lezează majestatea artei, nu reprezintă decît o exacerbare a vanității, o bufonerie, deci, și o nouă impostură. Prea perfectă, ea stimulează în mod periculos delirul megaloman al artistului și, în măsura în care își e suficientă sieși, îl încurajează și mai mult în furia distructivă care stă la baza pasiunii lui. În orice caz, frumusețea pecetluită pe veci de demonul copilăriei care se face dumnezeu împotriva lumii întregi, nu poate reuși niciodată să rupă cercul vicios al vinovăției. De aceea, mereu șovăielnică și mereu gata s-o ia de la capăt [1], ea nu realizează decît goana donquijotescă după imposibil, în care scriitorul nu mai are și nu mai vrea să aibă nici o clipă de răgaz.

Copilul găsit, care se angajează să-și repare nedreptățile scriind texte perfecte, are unele afinități cu subiecte străine și stranii ; știm că îi plac poveștile viu colorate, aspectul pestriț al Orientului, exotismul și barocul trecutului, strălucirea amăgitoare a civilizațiilor barbare, toate formele de exces și monstruozitate. El descrie cu predilecție podoabe fantastice, mulțimi însetate de sînge, sacrificii omenești, pînă și lei crucificați (nu scrie numai din ură față de roman ci, după cum mărturisește, și din „ură față de gust"). Totuși, aceste ingrediente caracteristice ale mitologiei sale nu sînt niște scopuri în sine, ele sînt amestecate, dozate, fixate numai în vederea perfecțiunii frazei și a elaborării tehnice care-i permite s-o obțină, sau, în lipsă de ceva mai bun, măcar să se apropie de ea. Căci fraza cu armonia, ritmul, topica

[1] Cf. Michel de M'Uzan : *Aprecieri psihanalitice asupra procesului creației literare*, în *Tel Quel*, nr. 19, august 1964, in care autorul face o analiză profundă a dorinței de perfecțiune și a interferențelor ei cu sentimentul adînc al culpabilității.

Scanned with CamScanner

şi cadenţa sa sonoră care o face de neuitat, fraza cu suita ei de enumerări în care defilează şiruri de obiecte rare şi alaiuri de idei, fraza amplă şi scurtă, gălăgioasă, muzicală, adîncă, fraza grosolană şi lirică este pentru Flaubert sufletul intim al textului, izvorul frumuseţii lui şi a unicului fel de adevăr al cărui interpret vrea să se facă. La Flaubert, un adverb hotărăşte totul, o schimbare de cuvînt poate aduce dezastrul (atunci cînd directorul *Gazetei de Rouen* îi cere să transforme în *Progresistul din Rouen* ziarul la care colabora Homais, Flaubert se îmbolnăveşte : „Asta o să strice ritmul bietelor mele fraze !"), un adjectiv de prisos este o pată, trebuie să izgoneşti asonanţele şi rimele, să supraveghezi aliteraţiile, să pui pe fugă construcţiile comune, să reperezi prepoziţiile *la* şi *de* care se succed prea des. A grăbi cu o secundă fraza care nu e coaptă reprezintă o crimă capitală, şi, dacă Flaubert ar fi îndrăznit să se pună întru totul de de acord cu el însuşi, el nu ar fi scris decît poveşti fără poveste, preocupîndu-se numai să asambleze cu maximum de justeţe şiruri de fraze bine construite. Fraza este artă, iar arta este o formă pură asemănătoare cu zidul de pe Acropole pe care-l evocă într-o zi lui George Sand : „Îmi amintesc că am avut palpitaţii, că am simţit o plăcere intensă contemplînd un zid de pe Acropole, un zid complet gol (cel care e la stînga cînd urci la Propilee). Ei, bine ! Mă întreb dacă o carte, *independent de ceea ce spune*[1] nu poate produce acelaşi efect. În perfecţiunea îmbinărilor, în raritatea elementelor, şlefuirea suprafeţelor şi armonia ansamblului, nu există oare virtute intrinsecă, un fel de forţă divină, ceva etern ca un principiu ?..." Ideea că o carte poate fi frumoasă indiferent de ceea ce spune este exprimată aici de Flaubert puţin cam timid, desigur de teama de a nu părea nebun în ochii vechii lui prietene (într-adevăr, e prima dată cînd o idee atît de radicală îi vine în minte unui romancier, iar George Sand era ultima persoană care-i putea înţelege importanţa), ceea ce nu-l împiedica s-o creadă absolut adevărată, cel puţin

[1] Sublinierea mea.

pentru acea parte din el care scria împotriva romanului cu scopul de a cîștiga „ceva etern".

Orice am gîndi noi astăzi cînd îi căutăm literaturii „discontinue" strămoși de foarte mare valoare, Flaubert *n-a scris* romanul golit de conținut, întemeiat exclusiv pe frumusețea îmbinărilor formale, la care visa desigur ca punct de pornire al unei proze eliberate. El n-a scris un astfel de roman pentru că mai avea și un alt ideal, care-l obliga la fel de imperios să servească arta romanescă tradițională, o artă debordantă în conținuturi, și capabilă să redea cu mare fidelitate cele mai mărunte zvîcniri ale vieții. Arta nu este numai divinitatea misterioasă care le oferă adoratorilor ei eternitatea în schimbul omeniei lor, ci e și contrariul, fenomenul uman prin excelență, „naiv" cum spune Flaubert în aceeași scrisoare către George Sand, iar frumusețea ei, pînă la urmă, nu e deloc independentă de ceea ce spune, și este cu atît mai mare cu cît știe să plăsmuiască din nou carnea, sîngele, și, dacă e posibil, parfumul însuși al vieții : „Ce creație sărăcăcioasă e, bunăoară, Figaro pe lîngă Sancho ! Cum ni-l închipuim pe măgarul lui mîncînd ceapă crudă și dîndu-i călcîie, vorbind în același timp cu stăpînul său. Ce bine se văd aceste drumuri ale Spaniei, care nu sînt nicăieri descrise..." Alături de literatura deșertului, datorită căreia, după dorința sfîntului Anton, „pătimașă, în umbră, lumea, departe, ar fi pierit tăcută", lui Flaubert îi plac „operele care miros a sudoare, acelea la care se văd mușchii prin rufărie și care merg în picioarele goale...". Alături de „răcnetele" de fraze care îngroapă lumea în uitare, este realismul care se străduiește să surprindă lumea pe viu, captîndu-i zgomotele, mirosurile tari, toate emanațiile acre ale plăcerilor și muncii sale. Alături de *non-sensul* Frumuseții, *sensul* romanului încărcat de experiență și observații care ia viața cu tot ce conține ea, cu gunoaie cu tot. Și pentru a le împăca pe amîndouă, nu există nici o punte, nici un fel de compromis, decît exigența imposibilului absolut care, cu prețul suferinței, al îndoielilor și frămîntărilor, garantează în cele din urmă înțelegerea artistului cu romancierul.

Scanned with CamScanner

S-ar putea crede că în această tensiune constantă dintre două concepţii despre artă — născute ele însele din două tendinţe extreme pe care le posedă în egală măsură „făcătorul de romane“ —, Copilul găsit este reprezentantul prozei reduse la ea însăşi, frumoasă independent de ceea ce spune, ca şi zidul gol al unui templu antic distrus ; în timp ce Bastardul, observator realist, martor al lumii adevărate şi solidar cu frămîntările ei, îşi propune să alimenteze povestirea cu elemente concrete şi, la nevoie, să reintroducă „lucrurile tangibile“ capabile să lupte împotriva demenţei. Deşi o asemenea schemă este în acelaşi timp prea abstractă şi prea grosolană pentru a reda munca subtilă a creaţiei, poate fi totuşi considerată ca adevărată măcar pentru că se potriveşte foarte bine cu dinamismul celor „două idealuri“ între care Flaubert se simte sfîşiat. Cu ura pentru realitate în inimă, şi, corelativ, cu ispita de a se lăsa cu totul în voia unei literaturi lipsite de orice conţinut, chiar aceea pe care şi-o dovedeşte făţiş cînd recomandă unei prietene să-i citească pe „utopiştii şi visătorii seci“, romancierul nu-şi impune numai să istorisească poveşti cu adultere, cu lovituri de sabie, cu femei, cu aventuri vulgare care fac într-un fel parte din meseria lui ; ci, în plus el trebuie să se sprijine în scrierile sale pe un material viguros controlat, în care intră tot ceea ce se poate învăţa prin experienţă, observaţie directă şi cunoaşterea documentelor. Degeaba bate cîmpii Anton, halucinaţiile lui nu sînt decît elemente din diversele tradiţii ale orizontului său cultural ; el nu inventează nici un montsru, nici o erezie, nici un delir care să nu fi fost deja imaginate şi atestate cum se cuvine de autorii antici cu autoritate. Extravaganţele din *Salammbô remarcate de Sainte-Beuve cu* atîta pedanterie inutilă, pot fi justificate fără greutate de Flaubert referindu-se la diferitele lucrări în care au fost consemnate. Căci el, care se vaită pentru o biată frază stricată, se simte pe acest teren mai presus de dojenile criticilor săi. Studiază la faţa locului comiţiile din *Doamna Bovary*, cere informaţii pentru a scrie povestea şchiopului, şi sfaturi legiştilor din Rouen pentru a vorbi

Scanned with CamScanner

în termeni exacți despre afacerile dubioase ale lui Lheureux, care o duc la pierzanie pe Emma. Cînd vrea să se apuce din nou de *Educație*, reface călătoria lui Frédéric la Montereau ; mai tîrziu vizitează o fabrică de porțelan, apoi una de faianță le Creil pentru a o putea descrie pe aceea a lui Arnoux. Îi citește pe reformatorii socialiști, se informează despre toate curentele de idei contemporane cu acțiunea romanului său, în fine mergea regulat la spitalul Sainte-Eugénie pentru a vedea niște copii bolnavi de angină difterică deoarece copilul doamnei Arnoux are această boală. Cît despre *Bouvard și Pécuchet*, munca incredibilă de cercetare pe care o întreprinde pentru a-și schița personajele sfîrșește prin a semăna neliniștitor cu aventura lor absurdă în labirintul cunoașterii ; fișele pe care le întocmește pentru a le zugrăvi cercetarea par să fi fost scrise de ei înșiși, și această muncă prostească, a cărei zădărnicie o demonstrează cu o pană muiată în cerneala lui Cervantes, îl dă gata pe el pînă la urmă, înainte s-o fi putut termina. Căci literatura nu cunoaște observator mai scrupulos, nici martor mai incoruptibil decît acest visător „sec“ ce trebuie de voie de nevoie să viseze „adevărat“.

Cu toate acestea, sensul și respectul cu care Bastardul amendează mereu utopiile adversarului lui nu acționează numai pe planul conținuturilor romanești, ci intervin cu aceeași autoritate și în sprijinul imperativelor estetice, a ceea ce Flaubert numește stil în sens larg. Desigur, Bastardul are funcția principală de a oferi povestirii o cunoaștere minuțios controlată, el ridică la rang de lege faptul că ar trebui „să știi totul pentru a scrie“, „totul“ referindu-se în acest caz la o sumă adunată cu răbdare, și nu la totalitatea imediată pe care visează Anton s-o stăpînească. Dar, din clipa în care este impusă ca o condiție a scriiturii, cunoașterea influențează în chip necesar asupra structurii prozei înseși, întrucît ea hotărăște alegerea detaliilor, asamblarea elementelor, mărimile respective ale părților, pe scurt, constituirea unui organism complex, înzestrat cu autenticitatea și coerența vieții. Dacă Copilul găsit domnește in-

contestabil asupra *frazei,* Bastardul la rîndul său își asumă responsabilitatea planurilor, el trebuie să descopere „pe ce trepte să cobori de la infinit la concret" și „prin ce gradație" poezia devine proză fără să se degradeze. Astfel, nevoia de a cunoaște totul în profunzime — și nu de sus, cum face diletantul balzacian situîndu-se deasupra științelor specializate — sporește nemăsurat exigența de perfecțiune formală deja impusă prin magia „răcnetelor", iar Flaubert, constrîns să satisfacă necesitățile planului păstrînd totuși libertatea frazei, nu scrie nici o pagină care să nu fie mai întîi o încercare, nici un rînd în care acțiunea de a scrie să nu se învecineze cu propria ei imposibilitate. Obligat să lucreze cît o mulțime de negri care sporește mereu, de la o scrisoare la alta, dar condamnat de sistemul său la o producție literară restrînsă, el devine puțin cîte puțin martirul meseriei sale, fără a beneficia măcar de acel soi de reputație care se corelează în mod firesc cu abundența operelor și cu ușurința de a le scrie. Atunci cînd narcisismul nebunesc al Copilului găsit și supraeul sever al Bastardului încheia în sfîrșit un armistițiu îndreptat împotriva lui, ceea ce-l situează în fața alternativei absurde — a trăi fără a scrie sau a scrie fără a trăi —, din care își trage mistica artei exclusive, Flaubert este trimis înapoi în deșertul pe care crezuse odinioară că l-a ales de bună voie : el va fi Solitarul din Croisset, cu tot ceea ce implică solitudinea : regrete, îndoieli maladive și melancolie incurabilă. Dar dacă pierde aproape totul pe tărîm uman, el cîștigă desigur puterea de a ridica romanul la acea frumusețe a prozei franceze despre care el spunea că nimeni n-a întrevăzut-o, și de a fi astfel întemeietorul unei literaturi pentru care însuși sensul cuvîntului „literatură" s-a schimbat definitiv.

*

Dar azi, încotro se îndreaptă romanul ? Ce s-a întîmplat cu echilibrul celor două tendințe romanești fundamentale pe care Flaubert a știut să le corecteze una pe

cealaltă într-o operă fără compromis ? Ce se întîmplă cu trăsura pămîntească și cu nepămîntenii cai care-l poartă într-o goană nesfîrșită pe medicul de țară al lui Kafka ? Privind lucrurile mai de departe, se pare că marea aventură a Bastardului în romanul occidental aparține trecutului, sau măcar că se apropie de sfîrșit. Fără îndoială, romanul „oedipian" încă mai are un succes considerabil în cele mai înalte sfere ale avangardei : *Ulise* de Joyce — odisee parodică a unui fiu în căutarea unui tată — este evident transpunerea acestuia, la modul epic enorm și derizoriu totodată, singurul care se mai poartă în acest moment de declin ; *În căutarea timpului pierdut,* cu obsesia titlurilor, filiațiilor și genealogiilor, se învîrte în toate direcțiile în jurul secretelor Bastardului arivist, desigur nu pentru a le dezvălui, ci pentru a le fărîmița și ascunde bucățile rezultate în jocul sintaxei. Cît despre Kafka, acela care își autoimpune să se bată cu lumea și să fie de partea ei, el face din Bastard instructorul și judecătorul inflexibilului Don Quijote, al cărui refuz — refuz metafizic al limitelor existenței și refuz social al tuturor ierarhiilor — îl duce pe erou la neant. Acesta e *Procesul* lui Joseph K. și căutarea nebunească a *Castelului,* în care arpentorul se consumă în zadar, fiindcă în loc să recunoască și să urmeze adevăratele Ajutoare „oedipiene", așteaptă salvarea de la un pretins trimis de sus. Astfel, „romanul familial" continuă în avangardă sarcina pe care o urmărește dintotdeauna în *foiletoanele* epice sau populare inspirate de nevoia irezistibilă de ascensiune. Dar, cu excepția lui Kafka — discipol autentic al lui Flaubert care își scrie poveștile donquijotești în stilul rece al protocolului administrativ imaginat de un Bastard jurist, marii autori de avangardă tind să-l lase pe Copilul găsit să destrame firul povestirii pentru a-și exprima revolta printr-o formă savant dezorganizată, și a pune astfel sub semnul întrebării schemele de vorbire și de gîndire, care nu sînt decît stereotipiile unei moșteniri culturale perimate. La Joyce și la Proust deja, Bastardul își pierde o mare parte din preponderență, el trebuie să se mulțumească să furnizeze

un material brut pe care Copilul găsit îl tratează după placul său, pînă îl face de nerecunoscut sau îl dizolvă în întregime în însăşi materia limbajului. De acum înainte, istoriile care se povestesc nu mai trebuie să redea „felia de viaţă" într-un timp şi în locuri pe cît posibil conforme cu cele ale experienţei ; dar nici nu li se cere să fantazeze pentru a te face să crezi într-o utopie oarecare, valoarea lor stă mai degrabă în aparatul lor formal, care le permite să se exprime cu ajutorul unor deviaţii neprevăzute, ba chiar să-şi întipărească forma negativă într-un context discontinuu. Este momentul în care Don Quijote, ostenit poate să-şi fluture veşnic sabia de hîrtie, şi cuprins de îndoieli în privinţa şanselor de a transpune viaţa în scris, îl reneagă pe „făcătorul" de poveşti care a fost şi el un timp îndelungat pentru a deveni un „făcător" de fraze, care nu se mai sinchiseşte decît de întorsături noi şi de îmbinări neobişnuite. De astă dată nu mai e vorba să se bată cu morile de vînt ale realităţii, nici să-l completeze pe Cervantes înfăţişînd lupta reală sub chipul unei lupte visate, ci să pună stăpînire pe lume dintr-o lovitură, fără să mai treacă pe drumul pieziş al romanescului sugestiv, lăsînd pur şi simplu să acţioneze magia semnelor tipărite. Bastardul, care, de cînd şi-a pierdut de tot puterea de a face adulterele şi afacerile sale ambiţioase să treacă drept episoade ale Istoriei mondiale, apare în cazul cel mai bun ca o amintire emoţionantă, în cel mai rău, ca purtătorul unei detestabile prejudecăţi, este acum evident exclus din înaltele speculaţii în care, puţin cîte puţin, conflictele lui ajung să fie considerate nedemne de a fi aşternute pe hîrtie (ceea ce nu-l împiedică să producă din abundenţă şi să fie mereu la fel de prosper în librării). Pentru prima dată de cînd Don Quijote şi Robinson l-au împins pe căi aventuroase, romanul este, aşadar, liber să se exprime complet în afara luptelor de interese, de dorinţe şi de sentimente care au făcut din el în decursul timpului cel mai puternic mijloc de comunicare între visul unui singur om şi realitatea intimă a tuturor. Acum este liber să fie doar o înşiruire de fraze fără Istorie şi istorii, liber să exprime beţia nar-

Scanned with CamScanner

cisistă a propriei sale scrieri, și chiar să decreteze că în asta constă unica parte respectabilă a vocației sale. Se va zice, desigur, liber, dar apoi ? Apoi, ne putem întreba — fără ridicolul profeției, căci în acest domeniu, care prin excelență e nesupus măsurării, o singură carte încă mai poate face toată literatura —, ne putem întreba dacă fraza romanului *dezlînat* va avea vreodată forța revoluționară și frumusețea tigăii lui Flaubert, în care cititorul se lasă prăjit cu atîta voluptate. Și dacă, odată golit de conținutul mitului străvechi care i-a conferit pînă în prezent singura autoritate adevărată, romanul va mai reuși să-și justifice numele.

Scanned with CamScanner

15 lei

CUPRINS

În căutarea surselor profunde ale povestirii 5

Partea întîi. *Genul nedefinit* 45
1. De ce romanul ? 46
II. A istorisi 69

Partea a doua. *Cealaltă parte* 101
I. Împărăţii de nicăieri 102
II. Ţară fără de nume şi paradis pierdut 120
III. Robinsonade şi donquijotisme 141

Partea a treia. *Felii de viaţă* 225
I. Căutarea absolutului 226
II. Din ură faţă de roman 270

Scanned with CamScanner

Față de multitudinea de teorii ale romanului formulate fie de scriitorii înșiși, fie de teoreticieni ai literaturii, cartea *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, publicată de Marthe Robert în 1972, reușește performanța greu de atins astăzi, de a propune o teorie originală privind originea, substanța și forma romanului modern european, a cărei noutate apare evidentă printr-o raportare oricît de sumară (și inevitabil lacunară) la unele din cele mai cunoscute opinii ale criticii literare privind apariția și evoluția romanului modern, cu care autoarea dialoghează implicit sau explicit în cartea sa.

ANGELA ION

Scanned with CamScanner